

Anna-Kaisa Rastenberger Tietoa, valtaa ja toimintaa Suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistyminen

Anna-Kaisa Rastenbergerin tutkimus käsittelee suomalaista valokuvataidetta ja sen kansainvälistymistä viime vuosikymmeninä. Kirja esittelee viisi tapaustutkimusta, jotka valaisevat suomalaisen valokuvataiteen lähihistorian kansainvälistymishankkeita, niiden motiiveja, tavoitteita ja vaikutuksia. Tutkimus osoittaa, että vaikka kansainvälistymishankkeissa suomalainen valokuvataide pyrittiin usein esittämään yhtenäisenä, hankkeet saivat valokuvataiteen kentän toimijat myös tuomaan esiin valokuvataiteen moniäänisyyden.

Helsingin yliopisto

Unigrafia Oy, Helsinki 2015

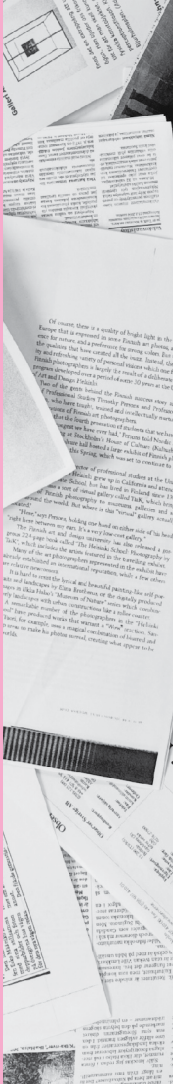
Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 48
Kuvista sanoin 13



Tietoa, valtaa ja toimintaa Suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistyminen

Käsitteiden kautta järjestetty valokuvataiteen
kenttä 1990–2000 -luvuilla

ANNA-KAISA RASTENBERGER



Tietoa, valtaa ja toimintaa

Suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistyminen

Käsitteiden kautta järjestävä valokuvataiteen
kenttä 1990–2000 -luvuilla

ANNA-KAISA RASTENBERGER

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Helsingin yliopiston päärakennuksen
Pienessä juhlasalissa perjantaina 6. maaliskuuta 2015 klo 12.

Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Taidehistoria

© Anna-Kaisa Rastenberger

Graafinen suunnittelu ja taitto: Noelia Martínez

Kannen kuva: Patrik Rastenberger

Valokuvat: Patrik Rastenberger, jos kuvatekstissä ei toisin mainita

Englannin kielen tarkistus: Anna Shefl

ISBN 978-951-9086-94-1 (nid.)

ISBN 978-951-9086-95-8 (pdf)

ISSN 1239-6141

Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 48

Kuvista sanoin 13

Unigrafia Oy
Helsinki 2015

Sisältö

Johdanto	9
ALUKSI	9
1 TUTKIMUKSESTA – VIISI TAPAUSTA SUOMALAISEN VALOKUVATAITEEN KANSAINVÄLISTYMISESTÄ	10
1.1 Tutkimuksen muoto	10
1.2 Tutkimuksen aineistot	10
1.3 Tutkimusartikkelit – viisi tapaustutkimusta ja niiden keskeiset käsitteet	12
2. VALOKUVATAITEEN TUTKIMUS KOHTAA KULTTUURINTUTKIMUKSEN PERINTEEN	17
2.1 Kulttuurintutkimuksen viitekehys	17
2.2 Taiteen sosiaalihistoriasta globaalin taidetyön kysymyksiin	19
3. DISKURSIIVINEN TUTKIMUSASENNE	23
3.1 Diskurssin käsite osana foucaultlaista perinnettä	23
3.2 Kriisiytynyt representaatiotutkimus	24
3.3 Diskursiivisia käytäntöjä	25
3.4 Diskursiivinen taideinstituutio ja materiaaliset merkit	27
3.5 Muutokseen pyrkivä diskurssianalyysi	30
3.6 Hegemoninen diskurssi – uhka vai mahdollisuus?	33
4. KENTTÄ TOIMINNALLISUUTTA PAINOTTAVANA TYÖKALUNA	34
4.1 Suomalaisen valokuvataiteen kentän vakiintuminen	34
4.2 Kenttä – arkijärkinen bourdieulainen työkalu	37
4.3 Käsitteiden kautta järjestävä kenttä	39
5. DOKUMENTEISTA JA DISKURSSEISTA HAASTATTELUTILANTEISIIN	42
5.1 Haastatteluyhteiskunta	42
5.2 Kansainvälistymistietoa hallitsevat haastateltavat	43
5.3 Haastattelutyylit	45
5.4 Ennakkoasenteet haastattelutilanteessa – tutkimuksen paikantuminen	47

5.5 Kuka puhuu ja kenelle?	48
5.6 Haastattelut osana taidehistorian tutkimusta	51
 LOPUKSI	 53
 LÄHTEET	 58
 Tutkimusartikkelit	 71
1. The Helsinki School – Täysi oppimäärä brändäyksessä	73
2. Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School	91
3. Cracking a field of ice: The Finnice 91 photographic-art export project	111
4. Nykyvalokuvataide ja valokuvaa käyttävää nykytaide: kesän 2002 kuumatkeskustelunaiheet	133
5. ”...Me nuoret edustettiin mahdollisuutta näyttää, että täältä pesee...” Sukupolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa 1990-luvun alussa	167

Kiitokset

Kun tekee väitöskirjaa yhdeksän vuoden aikana, ehtii olla kiitollinen monen monta kertaa. Monet kohtaamiset ja sivupoluiltakin tuntuneet keskustelut ovat vieneet työtäni eteenpäin tavoilla, jotka vasta myöhemmin olen ymmärtänyt. Kiitos niistä.

Aivan ensiksi kiitos valokuvaajille ja valokuvataiteilijoille, Suomessa ja ulkomailla, että teette jatkuvasti inspiroivia kuvia. Ne ansaitsevat ympärilleen puhetta ja tutkimusta, hälyä ja hiljaisuutta. Sitä varten tämä tutkimus on olemassa.

Kiitokset Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineelle mahdollisuudesta sekä opettaa taitavia opiskelijoita että tehdä tutkimusta. Edellistä kaipaen vieläkin viikoittain, jälkimmäinen sopinee elämänasenteeksi. Olen vuosien varrella saanut aina tuntea itseni tervetulleeksi laitokselle pitkienkin poissaolojen jälkeen. FT Susanna Aaltoselle kiitos avusta tutkimuksen viime vaiheessa. Positiivinen käytännöllisyytesi sai minutkin uskomaan, että väitöskirjan loppuunsaattaminen on vain järjestelykysymys. Yliopiston lehtori dosentti Renja Suominen-Kokkosta, jonka tutkijaseminaarissa työni aloitin, haluan kiittää vuosia jatkuneesta uskosta työni valmistumiseen. Professori emerita Riitta Konttiselle ja FT Marja Sakarille kiitokset ideoista alkumetreillä. Professori emerita Riitta Nikulaa kiitän tarkkanäköisyydestä tutkimusaiheeni suhteen. Loppujen lopuksi päädyin tutkimaan juuri sitä, mitä Riitta aikanaan ehdotti. Ja tietenkin lämpimät kiitokset professori Ville Lukkariselle siitä, että ystävällisen napakalla otteellasi saattelet minut vihdoinkin ulos yliopistolta.

Haluan kiittää työni esitarkastajia FT Johanna Frigårdia ja dosentti Tuuli Lähdesmäkeä tarkoista huomioista ja rakentavista ehdotuksista. Teidän palautteenne ansiosta saatoin tarkentaa tekstiäni tehdä työstäni paremman. Kiitän myös Johanna Frigårdia suostumisesta vastaväittäjäkseni ja Ville Lukkarista kustoksen tehtävän hoitamisesta. Taloudellisesta tuesta olen kiitollinen Suomen Akatemialle ja Suomen Kulttuurirahastolle.

Väitöstutkimukseni ohjaajaa dosentti Leena-Maija Rossia kiitän pitkämielisyysdestä. Leena-Maijan palaute ja ohjaus ovat vertaansa vailla. Välillä vuosiksi muihin töihin lipsahtaneelle väitöskirjan tekijälle ohjaajan kannustava asenne oli tärkeä. Leena-Maija myös johti Suomen Akatemian ja Suomen valokuvataiteen museon tutkimushanketta *Pohjan tähdet – Suomalaisen valokuva- ja videotaiteen kansainvälistyminen* (2005–2009), joka on väitöstutkimukseni onnellinen lapsuudenkoti. Kiitos tutkimusryhmäni jäsenille dosentti Sari Karttuselle, TT Juha Suonpäälle ja FT Kati Kiviselle! Muistelen edelleen hymy huulilla kyyrylaukkaa pitkin Pariisin katuja sekä kiihkeitä keskustelujamme, joissa aloittelevana tutkijana saatoin testata ajatuksiani. Teidän kanssanne tutkijuus ei ollut koskaan tylsää. Kiitos Asko Mäkelälle *Pohjan tähdet* -tutkimushankkeen ottamisesta Suomen valokuvataiteen museolle.

Minulla on ollut kunnia vuosien varrella jakaa työhuoneeni kolmen hienon tutkijan, Asko Lehmuskallion, Kati Kivisen ja Sari Karttusen kanssa, joilta kaikilta olen paitsi opinut paljon, myös saanut iloa arkisiin päiviin koneen ja kirjojen ääressä. Askoa kiitän

näkemykseni avartamisesta sekä yhteistyöstä, josta olen saanut nauttia viime aikoihin asti. Katia kiitän lämpimästi vuosia kestäneestä tutkijatoveruudesta, kannustuksesta ja hyvistä keskusteluista. Ja Saria siitä, että hän tarjosi minulle tinkimättömän ja innostuneen tutkijan esikuvan. Sarille kiitos myös tarkoista kommentteista, hauskoista työmatkoista sekä yhteistyöstä ison haastatteluaineiston kanssa.

Kiitos dosentti Harri Kalhalle, joka vuosina 2006–2007 veti Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineessa nykyaikaisen ja visuaalisen kulttuurin opintopiiriä, jonka kaltaista intensiivisyyttä harvoin saa kokea. Oli etuoikeutettua jakaa tutkimuksen teoreettiset ja eettiset kysymykset loistavien kollegoiden kanssa. Kiitos teille Leevi Haapala, Kati Lintonen, Patrik Nyberg, Riitta Ojanperä, Tiina Purhonen ja Juha-Heikki Tihinen syvällisten keskustelujen ja tärkeän vaiheen jakamisesta. Kiitos myös kaikille muille kollegoille, jotka ovat kommentoineet työtäni tai muuten olleet inspiraationa työni eri vaiheissa, erityisesti Jari Björklöville, Arja Elovirrälle ja Annamari Vänskälle.

Museonjohtaja Elina Heikalle ja Suomen valokuvataiteen museolle olen kiitollinen mahdollisuudesta julkaista väitöskirjani osana museon julkaisusarjaa ja erityisesti *Kuvista sanoin* -sarjaa, johon kuuluvia valokuvaa käsitteleviä kirjoja olen lukenut varhaisista opiskeluvuosistani lähtien. Jos olisin alusta asti tiennyt tutkimukseni päätyvän osaksi tätä legendaarista kirjasarjaa, se olisi kenties valmistunut parissa vuodessa. Thank you, dear Noelia Martinez, for the graphic design of this book. Thank you also for your important support during the tough days before the deadline. Kiitos Patrik Rastenbergerille tämän kirjan valokuvista, vaikka hän puistelikin päätään aikataulun kuullessaan. Kiitän myös valokuvaaja Virve Laustelaa, joka hyväntuulisesti auttoi, vaikka kuvia aina tarvittiin ”siis heti”.

Sydämellinen kiitos valokuvataiteen tutkijanoisille monessa polvessa: Leena Saras-teelle, Kati Lintoselle ja Elina Heikalle. Leenalle kiitokset alituisesta kannustuksesta ja itsetunnon kohottamisesta, ja Katille – ihanalle, viisaalle, herkkävaistoiselle ystävälle ja hienolle tutkijalle – kiitos valtavan merkityksellisestä tuestasi. Ilman sinua, Kati, tämä työ ei olisi valmistunut. Elinaa kiitän lämpimästi vuosikausia jatkuneesta tutkijatoveruudesta ja innostavasta työtoveruudesta. Enpä muista ainoatakaan hetkeä, jolloin et olisi innostunut pohtimaan jotain valokuvaan liittyvää asiaa, kun sitä olen ehdottanut. Tulkoon niitä hetkiä tulevaisuudessa lukemattomia lisää.

Ajastanne, avustanne ja kommentteistanne hetkillä, jolloin ne todella olivat tarpeen, esitän nöyrät kiitokseni Kalle Korhoselle, Outi Korhoselle, Jukka Kukkoselle, Arja Milerille, Harri Pälvirannalle ja Sade Rastenbergerille.

Pontevat kiitokset kotimuseolleni Suomen valokuvataiteen museolle, jossa aikanaan aloitin tutkimukseni ja josta myöhemmin tuli työpaikkani. Käytännön ja teorian yhdistäminen lienee elämän tarkoitus. Kiitos ja yläfemina kaikille luoville ja asiantunteville kollegoilleni Suomen valokuvataiteen museossa, mutta erityisesti Tiina Rauhalalle ja Erja Salol-le, jotka ovat tuoneet päiviini paljon työniloa ja maailman parasta huonoa huumoria.

Sydämeni pohjasta kiitän teitä, rakkaat ystäväni! Olen aivan liian harvoin ehtinyt nähdä teitä. Kiitos, että ette ole kysyneet miten väitöskirjani edistyy, ja kiitos, että olet-

te. En aio aloittaa toista väitöskirjaa, vaan keskittyä tästä keittokirjoihin, tai ainakin kutsua teitä useammin syömään. Teitä tärkeitä ihmisiä on paljon, ajattelen teitä, vaikka tässä on mahdotonta mainita kaikkia nimeltä. Erityisen lämpimät kiitokset Mia Sarpolahdelle ja Anu Hietalalle hienosta ystävydestänne. Ja Laura Nurmiselle yhdessä kasvamisesta. Kiitos Kati Winterhalterille, Mikko Bonsdorffille, Marjatta Levannolle, Anja Olaviselle, Taru Tappolalle, Saara Suojoelle, Arja Millerille, Nanne Raiviolle, Ajla Selenicille, Saku Paasilahdelle, Ulrika Enckelille, Kristjana Adalgeirsdottirille, Riina Katajavuorelle, Markko Tainalle, Miska Reimaluodolle, Milla Nevanlinnalle, Reka Kiralyille, Pekka Koposelle, Sirje Ruohutulalle, Ville Suhoselle, Kati Hyttiselle ja Nicklas Wanckelle, joiden kaikkien kanssa olen saanut paitsi pitää hauskaa myös välillä puhua tutkimukseeni liittyvistä asioista.

Rakkaat kiitokset vanhemmilleni Seija-Riitta ja Kari Korhoselle varauksettomasta tuestanne, huolenpidostanne, lasteni hoidosta ja levosta. Äitini Seija-Riitta on esikuvani naisena, joka on onnellinen yhdistäessään työn ja perheen, ja isäni kanssa jaamme tavan tehdä tutkimustöitä öisin. Kiitos, että uskotte minuun.

Haluan myös muistaa kriittistä keskustelijaa, kaivattua kummitätiäni Marketta Korhosta sekä anoppiani Carita Pettersonia, jotka eivät ehtineet nähdä tämän työn valmistumista, mutta ilmaisivat aina ylpeytensä jatko-opinnoistani.

On suuri etuoikeus saada sisarukset, jotka ovat paitsi ihania ja fiksuja myös rakkaita ystäviäni. Kiitos Outi Korhonen ja Kalle Korhonen kannustuksestanne, viisaudesta, antoisista keskusteluista ja kaikesta siitä hyvästä, jota olette tuoneet elämääni. Sitä hyvää ovat myös puolisonne, Sergio Prudent ja Taru Tappola sekä lapsenne Otso, Aamos, Alvar, Lauri, Oili ja Noel. Saunaillat, ulkoilut, uimaretket ja hyvät keskustelut kanssanne ovat ihan parasta.

Sokerina pohjalla: Kiitokset rakkaudesta omalle pienelle suurperheelleni! Puolisolleni Patrik Rastenbergerille ja lapsilleni Peikille, Sateelle, Nooalle ja Aamulle. 7-vuotias Aamu on elänyt koko elämänsä väitöskirjaa tekevän äidin kanssa. Äskettäin hän kysyi: Kuuluko lasten saamiseen väitöskirjan teko? Nyt te nauratte ja sanotte, että kirjoita sinne, että kiitos meille lapsille, että kesti kun olit niin stressaantunut ja kättynen. Juuri niin. Kiitos teille, elämäni valot, kaiken muun lisäksi myös siitä. Nyt se väitöskirja on valmis.

Kiitos, Patrik. Sinä ja lapset olette opettaneet minulle tärkeimmän asian, että rakkaus ja oppiminen vaan lisääntyvät jakamalla.

Käpylässä, Helsingissä 5.2.2015

Anna-Kaisa Rastenberger



Hyäryllistä-ryhmän (yllä) ja Tanja Koposen (alla) teokset olivat mukana Valokuvataiteen neljännessä kolmi-vuotisnäyttelyssä *Off skenessä* Amos Andersonin taidemuseossa 14.6.–11.8.2002. Valokuvat *Off skene*-näyttelyn luettelosta (s. 18–19 ja 26–27).

Johdanto

Aluksi

1980-luvun lopulla huomattiin, että kuvat vaikuttavat ihmisten väliseen kanssakäymiseen enemmän kuin koskaan aiemmin historiassa. Sanat antoivat kuville myöten ja sosiaalinen todellisuus tuntui rakentuvan entistä enemmän – ensisijaisesti – kuvallisen esittämisen kautta. Amerikkalaisen taidehistorioitsijan ja visuaalisen kulttuurin tutkijan W.J.T. Mitchellin mukaan niin kutsuttu kuvallinen käänne (*pictorial turn*) merkitsi kielellisen käänteiden jälkeistä kuvan löytämistä uudelleen. Mitchell esitti tunnetussa teoksessaan *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) että kuva ”ruumiillistaa visuaalisuuden, tekotapojen, instituutioiden, diskurssien, ruumiiden ja figuraalisuuden monimutkaista yhteispeliä” (Mitchell 1994, 16). Kuvien, tekstien ja toiminnan tiukka hierarkkinen erottaminen toisistaan ei ollut mielekäästä, tuskin edes mahdollista (mt., 11–34).

Tuskinpa edes Mitchell aavisti, miten vahvasti kuvat nykyään määrittelevät ihmisten välistä kanssakäymistä parantuneen kuvateknologian ja nopeiden kuvanvälityskanavien ansiosta. Kuvat, erityisesti valokuvat, ovat visuaalisia toimijoita, huudahduksia, kommentteja, väitteitä, postauksia, välimerkkejä, fantasioita, arvoituksia tai rahasampoja. Valokuvien käyttötapojen lisääntymisen myötä Mitchell päätyi teoksessaan *What Do Pictures Want?* (2005) pohtimaan yhtäältä kuvien palvonnan ja pelon toisaalta niiden maagisen vallan ja sanan alle alistumisen kysymyksiä. Kirjassaan Mitchell kysyi: Mitä valokuvat haluavat? Mitä ne tietävät meistä? Mikä on valokuvalla mahdollista? Mitchell ehdotti poleemisesti, että kuvilla on oma tahto. Ne ovat paitsi tarkastelun ja huomion, kulutuksen ja levityksen kohteita, myös aktiivisia toimijoita, jotka saavat ihmiset toimimaan ikään kuin niillä olisi omia tarkoitusperiä. Ikään kuin ihminen valokuvan läheisyydessä toteuttaisi tapaa, jolla kuva toivoo hänen toimivan. (Mitchell 2005, passim.)

Ilman mystisiäkin ulottuvuuksia valokuvien pitäminen aktiivisina toimijoina tarkoittaa sitä, että ei ole olemassa neutraalia asemaa, josta käsin valokuvia voi lähestyä, ymmärtää ja asettaa tiedon lähteeksi. Päinvastoin. Jos valokuviiin suhtautuu siten, että niillä on voima saada ihmiset toimimaan, globaalisti ja lokaalisti, virtuaalimaailmassa ja käytännöllisesti, myös tapa tarkastella valokuvataidetta muuttuu. Valokuvien ympärille muodostuu rituaaleja ja kenttiä, joissa ihmiset toimivat tiettyjen lainalaisuuksien mukaan, kutsuttakoon niitä sitten Mitchellin mukaan ”kuvien tahdoksi” tai joksikin muuksi. Kuvilla on taidekentässä ja yhteiskunnassamme aktiivisesti toimintaa tuottava rooli. Kuvat saavat aikaan toimintaa, ne saavat instituutiot organisoitumaan, niistä tuotetaan puhetta, niiden merkitysten hallinnasta kamppaillaan.

1 Tutkimuksesta – viisi tapausta suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistymisestä

1.1. TUTKIMUKSEN MUOTO

Tämä väitöstutkimus käsittelee suomalaista valokuvataidetta ja sen kansainvälistymistä viime vuosikymmeninä. Se tarkastelee kansainvälistymishankkeiden vaikutuksia suomalaisen valokuvataiteen kentän rajoihin ja diskursseihin. Tutkimus pureutuu valokuvataiteen merkityskamppailuihin kysymällä: Mistä puhuttiin, kun puhuttiin valokuvataiteesta ja kansainvälistymisestä? Miten valokuvataidetta ja kansainvälistymistä määriteltiin? Tutkimuksen ydinkysymyksiä ovat: Mihin muutoksiin valokuvataiteessa kiinnitettiin huomiota ja mitkä kansainvälistymisen tavat erityisesti nostettiin esiin? Miten valokuvataideteosten sanallistamistavat kytkeytyivät taideteosten aiheisiin ja muotoon?

Tutkimus koostuu viidestä artikkelista ja niitä yhdistävästä laajemmasta johdannosta. Artikkelit ovat tapaustutkimuksia, jotka on kirjoitettu vuosina 2006–2013. Niissä tarkastellaan prosesseja, joita suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistyminen on 1990-luvun alusta 2000-luvun ensi vuosikymmenelle sisältänyt. Viidestä artikkelista koostuva tutkimukseni on valokuvataiteen lähihistorian tarkastelua erilaisten metodien ja teoreettisten kehysten avulla: artikkeleissa on hyödynnetty diskurssianalyysiä, käsitteanalyysiä, nationalismitutkimusta, bourdieulaista kenttäteoriaa ja distinktio-teoriaa, haastattelututkimusta sekä sovellettu sukupolvikäsitettä erontekojen ja määrittelyjen perusteluna. Yhteistä lähestymistavoille on, että niiden avulla olen vastustanut valokuvahistorian suurta narratiivia ja esittänyt historialliset tilanteet kamppailuna tiettyjen käsitteiden hallinnasta ja määrittelyistä. Valokuvataideteosten tulkitsemisen sijaan olen luonut laajempaa kuvaa taiteeseen liittyvistä ilmiöistä sekä tarkastellut kuvien ympärillä tapahtunutta toimintaa ja kuvien aikaansaamaa toimintaa.

Tutkimuksen johdannossa tarkastelen erikseen neljää käsitettä tai lähestymistapaa, jotka läpäisevät koko tutkimuksen. Ne ovat kulttuurintutkimuksen viitekehys, diskurssiivisuus, kentän käsite sekä haastattelu tutkimusmetodina. Johdannossa käsitelen myös metodisia ratkaisujani ja esitän, miten ne konkretisoituvat tutkimusartikkeleissani.

1.2. TUTKIMUKSEN AINEISTOT

Tutkimusartikkelien empiirisenä aineistona olen käyttänyt sekä valokuvataidetta käsittelevää julkista dokumenttiaineistoa että temaattista haastatteluaineistoa. Julkinen tutkimusaineisto muodostuu suomalaista valokuvataidetta käsittelevistä kirjoituksista, jotka on julkaistu välillä 1980–2010. Aineistoon kuuluu muun muassa *Valokuva*-lehden vuosikerrat vuodesta 1980 vuoteen 1997, jonka jälkeen lehti muuttui *KUVA*-lehdeksi. *KUVA*-lehdet olivat aineistonani vuoden 2000 loppuun asti, jolloin lehden julkaisu lopetettiin. *Taide*-lehdestä olen lukenut valokuvaa käsittelevät artikkelit vuosilta 1984–2010. *Valokuvauksen vuosikirjoista*, joita julkaistiin vuosina 1972–1995, tärkeitä olivat erityisesti 1990-luvulla julkaistut. Kulttuuripolitiikkaa käsittelevä *Ar-*

sis-lehti ja Taideteollisen korkeakoulun (nyk. Aalto-yliopisto) julkaisema *Arttu* toimivat myös aineistona. *Musta Taide* -julkaisusarja, joka aloitti valokuvalehtenä vuonna 1990, mutta muuttui katalogi- ja kirjasarjaksi 1990-luvun puolessa välissä, on kokonaisuudessaan ollut tärkeää luettavaa. Päivälehtikirjoittelusta tärkeimmät aineistoni olivat *Helsingin Sanomien* valokuvaa ja valokuvaajia käsittelevät artikkelit väliltä 1985–2010. *Turun Sanomien* valokuvaa käsitteleviin artikkeleihin tutustuin myös, *Aamulehteen*, *Savon Sanomiin* ja *Suomen Kuvalehteen* niiltä osin kuin muu aineistoni viittasi niihin. Kansainvälisestä lehdistöstä aineistonani ovat olleet lehtijutut, jotka olen löytänyt käsittelemieni näyttelyhankkeiden tai valokuvataiteilijoiden nimellä tehtyjen hakujen kautta. Näiden ohella olen lukenut suomalaista valokuvaa käsitteleviä ja Suomessa kirjoitettuja yleisteoksia, joista erityisesti haluan mainita Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaan ja Jorma Hinkan teoksen *Valokuvan taide* (1992) ja Kukkonen ja Vuorenmaan toimittamat kirjat *Valoa* ja *Varjosta* (1999). Suomalaisten valokuvaajien valokuvataideteoksille suunnatun julkaisutuen myötä valokuvakirjojen määrä Suomessa on suuri ja taso korkea.¹ Näitä olen käynyt läpi kymmenittäin ja analysoinut niiltä osin, kuin se tapaustutkimusteni kannalta on ollut olennaista. Lisäksi aineistonani on ollut lukuisten näyttelyiden luetteloja, lehdistötiedotteita ja muuta näyttelymateriaalia. Näissä painopisteenä ovat olleet kansainväliset näyttelyt, joista julkaistiin kymmeniä luetteloita 1990–2000-luvuilla. Aivan erityisen keskeisinä näyttelyluetteloina tutkimukselleni voi mainita *Camera International Voyage en Finland* (1991), *Frames – Viewing Finnish Contemporary Photography* (1998) sekä kaksi ensimmäistä Helsinki School -kirjaa: *The Helsinki School – Photography by TaiK* (2005) ja *The Helsinki School – New Photography by TaiK* (2007).

Tutkimuksen haastatteluaineisto koostuu vuonna 2007 ja vuonna 2012 tehdystä kahdenkymmenen valokuvataiteen kentän toimijan ja asiaintuntijan haastattelusta², joista 17 tein yhdessä taiteen sosiologi, dosentti Sari Karttusen kanssa. Haastattelut olivat suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistymistä käsitteleviä teemahaastatteluja. Haastatteluajankohtana vuonna 2007 huomio valokuvataiteen kansainvälistymisessä oli keskittynyt vientihankkeisiin ja taidemessutoimintaan, joten haastateltavia valittaessa näkökulmaa pyrittiin laajentamaan avarampaan käsitykseen

1 Valtion jakaman valokuvakirjojen laatutuen vaikutuksista ks. Karttunen 2005, passim.

2 Haastateltavat olivat: Tuottaja Eero Anhava; galleristi Ilona Anhava; valokuvaaja ja taiteilija Henrik Duncker; valokuvataiteilija Juha-Allan Ekholm; valokuvaaja ja taiteilija Veli Granö; toiminnanjohtaja Ulrich Haas-Pursiainen; tutkija, (*Valokuva*-lehden päätoimittaja) Elina Heikka; valokuvataiteilija, (dekaani) Tuovi Hippeläinen; kuvataiteilija Jan Kaila; valokuvataiteilija Ola Kolehmainen; taidehistorioitsija, (kulttuuri-instituutin johtaja) Marjatta Levanto; tutkija, (*Valokuva*-lehden päätoimittaja) Kati Lintonen; taidehistorioitsija, (museonjohtaja) Asko Mäkelä; valokuvataiteilija, (professori) Jyrki Parantainen; valokuvataiteilija Martin Parr; valokuvataiteilija Riitta Päiviläinen; valokuvataiteilija Ari Saarto; valokuvataiteilija Leena Saraste; kuraattori, (toiminnanjohtaja) Pirkko Siitari ja toiminnanjohtaja Marjatta Tikkanen. Jos haastateltava ei enää toiminut positiossa, jonka takia ensisijaisesti pyydettiin haastatteluun, positio on merkitty sulkuihin.

kansainvälisestä toiminnasta. Haastateltaviksi haluttiin valokuvataiteen toimijoita eri aikakausilta ja pääkaupunkiseudun ulkopuolelta. Kansainvälisyyden määrittely käsitti erilaisia tapoja toimia kansainvälisissä yhteyksissä, joko Suomen maaperällä tai ulkomailla. Lopullisen valinnan haastateltavista teimme Sari Karttusen kanssa. Haastattelut nauhoitettiin ja puhtaaksikirjoituksen jälkeen niiden pituus vaihteli 10 liuskasta lähes 150 liuskaan.

1.3. TUTKIMUSARTIKKELIT – VIISI TAPAUSTUTKIMUSTA JA NIIDEN KESKEISET KÄSITTEET

Tähän tutkimukseen kuuluvassa viidessä tutkimusartikkelissa käsitellään korkeataiteeksi nousseen valokuvan yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. Artikkeleissa olen purkanut käsitteiden avulla valokuvataidekentän vaikutus- ja valtasuhteita siten, että tutkittavat asiat samalla pysyivät kiinni niiden sosiaalisissa konteksteissa.

Ensimmäisessä artikkelissa ”Mikä ihmeen The Helsinki School?”³ analysoin diskurssianalyysin avulla markkinointi- ja mediapuhetta, joka ympäröi The Helsinki Schooliksi nimettyä suomalaisen valokuvataiteen vientihanketta.⁴ Tekstien analyysi osoitti, että kyseistä ”valokuvataidebrändiä” tuotettiin luomalla taideteosten yhteyteen suomalaiskansallisia mielikuvia ja stereotypioita. Helsinki Schoolin konseptiin kuului olennaisesti myös se, että brändi liitettiin osaksi taidehistorian koulukuntia ja taidehistorian jatkumoa.

Toisessa artikkelissa ”Taiteen brändäys – The Helsinki School”⁵ jatkoin kuvataiteeseen liittyvän mielikuvamarkkinoinnin käsittelyä. Tarkastelin talouden logiikan leviämistä taidemaailmaan ja sen ilmenemistä taiteeseen liittyvissä puhetavoissa ja käytännöissä. Käsittelin kuvataiteen brändien rakentamista yhteiskunnallisena ja taidehistoriallisena ilmiönä sekä analysoin brändien toimintatapoja. Kamppailu yleisön huomiosta ja markkinoinnin logiikkaan mukautuminen muodostivat taiteen ja brändäyksen välille ongelmallisen suhteen. Yksi artikkelin esimerkkitapauksista oli suomalaisen valokuvataide ja Helsinki School.

Kahden ensimmäisen artikkelin keskeinen käsite oli brändi. Brändi merkitsee positiivista mainetta, joka erottaa tuotteen tai asian muista vastaavista. Se muodostuu kyseisen asian tunnettuudesta ja ennen kaikkea mielikuvista, joita asian ympärille syntyy tai luodaan. Brändin hallinta on kykyä luoda lisäarvoa aineettomin keinoin. Se on yhdistelmä visuaalista ja kokemuksellista, sillä vaikka brändejä voidaan visuaalisesti

3 Artikkelin on julkaistu vuonna 2006 *Kulttuurintutkimus*-lehdessä 23(2006): 4, 13–26.

4 Vientihankkeesta käytettiin aluksi muotoa The Helsinki School, mutta vuosien kuluessa käyttöön on vakiintunut tapa kirjoittaa Helsinki School ilman artikkelia. Käytän tästä eteenpäin johdannossani nykyään käytössä olevaa tapaa.

5 Artikkelin on julkaistu vuonna 2008 teoksessa Oja-Järvi, Jussi ja Steinby, Liisa (toim.) *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella*. Helsinki: Avain, 296–323.

viestiä ja hallita, ne perustuvat myös kokemuksiin ja vaikuttavat mielikuvina ihmismielen sisällä. Brändien avulla monimutkaista informaatiotulvaa pystytään yksinkertaistamaan ja keskittymään vain tehokkaimmin viestittyihin asioihin. Niiden avulla asioita pystyy luokittelemaan vähemmällä vaivalla. Kuluttajat voivat solmia brändeihin voimakkaita tunnepitoisia siteitä, jotka syntyvät mielikuvamarkkinoinnin ja kuluttajan assosiaatioiden kautta. (Davenport & Beck 2001; Karvonen 1999, 18, 39, 45; Kerin ym. 2005, 299–301; Klein 2001, 26; Nyman 2005, 11.) Brändääminen mukautuu – ja perustuu – markkinoinnin logiikkaan. Brändäämällä taidetta voidaan taideteoksia arvottaa markkinoitavuuden perusteella. Se voi merkitä myös sitä, että taiteen sisällöistä puhutaan vain helposti viestittävillä, ennakoitavilla ja yksinkertaistavilla tavoilla. (Rastenberger 2008, 315.)

Kolmas artikkeli ”Cracking a field of ice: The Finnice 91 photographic-art export project”⁶ keskittyi 1990-luvun alun kotimaisen valokuvataiteen kenttään ja erityisesti vuoteen 1991, jolloin suomalaista valokuvaa esiteltiin laajalti Nizzassa, Ranskassa *Finnice 91* -valokuvatapahtumassa. Esitin artikkelissa, että kyseinen kansainvälistymishanke toimi katalysaattorina, joka nosti kansallisella kentällä esiin erilaisia suomalaisen valokuvataiteen määrittelyjä. Ottamalla artikkelin keskeisiksi työkaluiksi muutamia käsitteitä – mm. kansallisen ja valokuvataiteilijuuden – pystyin järjestämään kansainvälistymishankkeeseen liittyviä ilmiöitä mielekkäällä tavalla.

Hyödynsin artikkelissa Benedict Andersonin kuuluisaa teoriaa kansakunnista kuviteltuina yhteisinä (Anderson 1983/2007), joiden yhteisöllisyydessä on kyse yhteisöön kuulumisen kokemuksesta: ”Ihmiset eivät ole kansakuntansa jäseniä elleivät he itse miellä sitä olevansa” (Nurmiainen 2007, 20). Yhteisö voi tarkoittaa kansakuntaa tai muuta ihmisjoukkoa. Keskeistä on, että joukko on niin laaja, etteivät sen jäsenet tunne toisiaan henkilökohtaisesti, mutta jakavat kuulumisen kokemuksen. Kuulumisen tunne ei vaadi ”todellista” elettyä yhteistä historiaa tai päivittäin jaettua kulttuuria, vaan kansakunta kuvitellaan symbolisena yhteisönä. Kansallisuutta on jo pitkään huomattu tuotettavan diskursseina, tiettyyn diskurssiin liittyvinä representaatioina tai tiettyä diskurssia tuottavina representaatioina. Kansakunta siis on olemassa rakentuneissa tai rakennetuissa esityksissä (Hall 1999, 19–27, Koivunen 1995, 28–31), joilla kansallisuutta kuvitellaan tai kerrotaan (Anderson 1983/2007; Bhabha 1995) ja joihin kansakuntaan kuulumisen tunteet voivat kiinnittyä. Artikkelissani kansallisen käsite toimi metodologisena työkaluna määritellessäni valokuvataiteeseen kohdistettuja vallitsevia ja orastavia toiveita Neuvostoliiton hajoamisen jälkeisellä, EU-äänestystä odottavalla suomalaisen kulttuurin kentällä. Kansallista yhtenäisyyttä ajanut hanke ei toiminutkaan yhdistävänä tekijänä, vaan päinvastoin sai 1990-luvun alun kotimaisen valokuvakentän

6 Artikkelini on hyväksytty referoituna julkaistavaksi osana *Construction of “Us” and “Them”: Discourses on Populism and Nationalism* -artikkelikokoelmaa. (Toim. Emilia Palonen) Artikkelikokoelma pohjaa samannimiseen seminaariin, joka pidettiin Helsingin yliopistossa 7.–8.9.2007.

toimijat korostamaan sitä, että yhteisö oli moniääninen ja että suomalaisen valokuvataiteeksi kutsutun asian alla valokuvataiteilijoilla oli selvästi toisistaan eroavia tavoitteita.

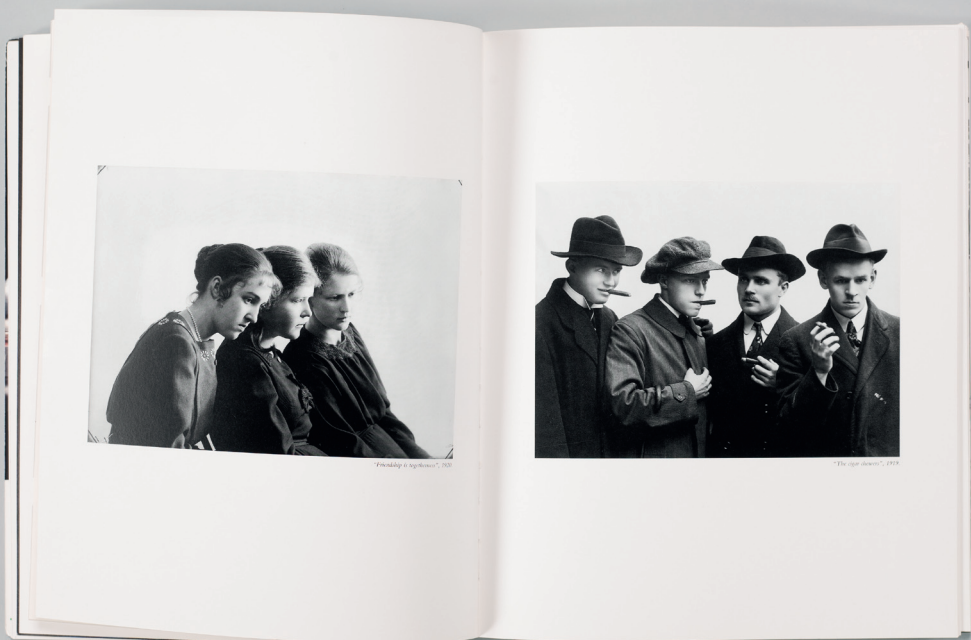
Neljäs artikkeli ”Nykyvalokuvataide ja valokuvaa käyttävä nykyaide: kesän 2002 kuumat keskustelunaiheet”⁷ käsitteli määrittelykamppailua valokuvataiteen ja valokuvaa käyttävän nykyaiteen välillä. 2000-luvun alussa valokuvataideteoksen ja valokuvataiteilijan määrittely liittyi paitsi koulutukseen myös perinteeseen, johon valokuvataiteen tekemisen tapa sitoutui. Kärjistäen valokuvataideteoksen määrittely jännitettiin kahden navan väliin: Yhtäältä valokuvataideteos saattoi liittyä kuvataiteen modernistiseen perinteeseen, jossa välineen tekninen ja esteettinen hallinta oli keskeistä. Näitä, erityisesti näyttelykontekstiin tarkoitettuja teoksia, ei enää seurannut kysymys siitä, kuvaako valokuva kohdetta vai onko se taideteos, vaan ne ensisijaisesti toimivat taiteilijan intentioiden välittäjinä. Tällaisen valokuvateoksen katsoja rinnastui maalaustaidteen katsojaan. Näille teoksille oli kysyntää myös kansainvälisillä taidemarkkinoilla. Toisaalta valokuvataideteos nähtiin osana 1960- ja 1970-lukujen käsitetaiteen jatkumoa, jossa valokuva tallentavana dokumenttina haastoi modernin taiteen arvot. Nämä teokset suhtautuivat välinpitämättömästi tai väheksyen tekniseen ja esteettiseen taitoon ja rinnastuivat myös aikaan sitoutuvaan taiteeseen. Tällainen valokuvataideteos oli sidoksissa monin tavoin muihin kuvan tuottamisen muotoihin. Hetkellisyys viittasi myös taideteosten irrottamiseen esinemäisyydestä ja valokuvataiteen kaupallisesti hyödynnettävästä objektiluonteesta.

Tämä artikkeli merkitsi myös siirtymää puhetapojen analysoinnin ohella valokuvataiteen kentän ”pelaajapositioiden” analysointiin. Kun artikkelissa tarkastelin 2000-luvun alun suomalaisen valokuvataiteen kenttää, suhtauduin toimijoihin paitsi yksityisinä ihmisinä ja instituutioidensa edustajina, myös bourdieulaisina positioiden haltijoina ja kentän pelaajina. Edellä mainitussa kolmannessa ”Cracking a field of ice: The Finnice 91”-artikkelissa valokuvataiteen kentän käsite oli jo keskeinen, mutta käsitteen määrittely tapahtui kuitenkin vasta tässä neljännessä artikkelissa. Kentän käsite läpäisee koko tämän tutkimuksen, joten käsitettä tarkastellaan johdannossa perusteellisemmin sivuilla 34–42.

Samaan aikaan kun kirjoitin kolmatta ja neljättä artikkelia keräsimme Sari Karttusen kanssa haastatteluaineistoa valokuvakentän toimijoilta. Haastattelut vaikuttivat jo edellä mainitun artikkelin sisältöön, mutta systemaattisesti haastatteluaineistoa käytin vasta viidennessä artikkelissa, otsikoltaan: ”...Me nuoret edustettiin mahdollisuutta näyttää, että täältä pesee... – Sukupolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa 1990-luvun alussa.”⁸ Tämä viimeinen artikkeli käsitteli valokuvataiteen opetuksen kansainvälistämispyrkimyksiä 1990-luvun alun Suomessa. Elävien valokuvataiteen toimijoiden haastatteluihin perustuen esitin, että kyseisen ajan valokuvatai-

7 Artikkelin on julkaistu vuonna 2012 teoksessa Päivi Rajakari (toim.) *Pohjan tähdet – Suomalaisen valokuvan ja liik kuvan kansainvälistyminen*. Kuvista sanoin 10. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 30, 155–183.

8 Artikkelin on julkaistu vuonna 2013 *Tahiti – Taidehistorian verkkolehdestä* 1/ 2013.



Camera International julkaisi syksyllä 1991 suomalaista valokuvataidetta käsittelevän erikoisnumeron *Voyage en Finlande*. Julkaisu oli osa suomalaisen valokuvan esittäytymistä Nizzassa, *Septembre de la Photo 1991 "Finnice"* -tapahtumassa. Kuvassa julkaisun kaksi aukeamaa, joilla Victor Barsokevitschin valokuvat *Friendship is togetherness*, 1920 ja *The cigar chewers*, 1919 (yllä) ja I.K. Inhan *Tatjana, the little housekeeper, Archangel Karelia*, 1984 ja *Ivana, double exposure, Archangel Karelia*, 1984 (alla).

teen koulutuksen tavoitteita ja erilaisia käsityksiä valokuvataiteilijuudesta voi yrittää ymmärtää sukupolvierontekojen kautta.

Artikkelissa käyttämäni sukupolven käsite ei perustu perinteiseen mannheimilaiseen⁹ joukkoon kuulumisen kokemukseen, vaan sukupolvi on kamppailuterminä, joka pohjaa sosiologi Pierre Bourdieun käsitykseen ryhmien muotoutumisesta ja siihen kuuluvasta kamppailusta. Sukupolvi määrittyy siten, että joku asettuu edustamaan tiettyä sukupolvea tai vastaavasti sanoutuu siitä irti. Sukupolven käsitettä lähestytään siis diskursiivisena käytäntönä, jonka määrittelystä käydään neuvotteluja ja kamppailuja. Kun tiettyjen tapahtumien, kokemusten tai puhetapojen kerrotaan yhdistävän tiettyä aikana eläneitä ihmisiä, tehdään valintoja ja ulossulkemisia. Usein hyvin kapean ihmisryhmän tapa puhua koetusta ajasta ulotetaan edustamaan kyseisen ajan ihmisten yhteistä kokemusta. Tämän takia sukupolvikäsite tarjoaa elitistisen viitekehyksen, jolla sukupolvikokemuksia määrittelevät henkilöt samalla valitsevat, mitä pidetään muistamisen arvoisena. Ryhmien kiinteyden vahvistamisen sijaan keskitytään siihen, miten ryhmän sisäistä solidaarisuutta tuotetaan ja pidetään yllä jatkuvassa uudelleenmäärittelyn tilassa. Luokituskamppailut voivat myös auttaa ymmärtämään sukupolven käsitettä dynaamisena ja diskursiivisena. (Bourdieu 2007, 466–484; Bourdieu 1987, 1–17; Bourdieu 1991, 229–251, Corsten 1999, 250–269; Edmunds & Turner 2002, ix ja 6–7; Purhonen 2008, 9–30; Purhonen, 2002, 4–17; Purhonen 2006, 220–222; Swartz 1997, 48.)

Käsite, joka läpäisee koko tutkimuksen otsikosta lähdeluetteloihin asti on kansainvälistyminen. Kansainvälistyminen on prosessi, joka tähtää – tai on tähdännyt – kansainvälisyyteen. Kansainvälinen toiminta on nykyään valokuvataidemaailmassa aktiivista ja sitä pidetään miltei ehtona uskottavalle taiteelliselle toiminnalle. Kansainvälisyyteen liittyy paljon positiivista: se tuo taiteilijalle mielekkäitä yhteistyömahdollisuuksia ja mahdollisuuksia paikantaa omaa tekemistään. Usein sen ajatellaan myös lisäävän taiteilijan näkyvyyttä ja hyödyttävän häntä taloudellisesti. Kansainvälistymistä ei kuitenkaan aina ole nähty positiivisena. Kärjistyneimmillään 1960–70-lukujen suomalaisessa vasemmistohenkisessä taidepuheessa kansainvälistyminen liitettiin ei-tavoiteltavaan kaupallisuuteen, Yhdysvaltoihin ja sisällöltään onttoon taiteeseen. Kansainvälistä taidevaihtoa saattoi suorittaa, sikäli kuin se tapahtui sosialistisiin maihin eikä sitä leimannut markkinatalous. (Ks. esim. Karttunen 2009, 22.) Valokuvataiteen kansainvälistymiskurssissa on siis tapahtunut muutos, jonka vaikutukset näkyvät konkreettisesti taidekentän eri käytännöissä koulutuksesta näyttely- ja julkaisutoimintaan. Tämän tutkimuksen yhtenä tavoitteena on valottaa, miten erilaisia merkityksiä kansainvälistymisen käsite on saanut suomalaisesta valokuvataiteesta puhuttaessa. Kansainvälistyminen on näyttäytynyt aktiivisena ja tavoitteellisena toimintana, jota

9 Sukupolven käsitteeseen vaikuttavista sukupolviteorioista lienee tunnetuin Karl Mannheimin *Das Problem der Generationen* -artikkeli vuodelta 1928 (1952). Mannheim esitti, että enemmän kuin biologinen ikä, sukupolvia määrittävät jaetut olosuhteet tai yhdistävä kokemus, joiden kautta tietty ryhmä kehittää yhteenkuuluvuuden tunteen ja sitä myöten yhteisen identiteetin. (Mannheim 1952, 276–320.)

on tehty sekä virallisessa kulttuuripolitiikassa että epävirallisesti henkilökohtaisissa verkostoissa. Se on merkinnyt paitsi suomalaisen valokuvataiteen kansallisia vientihankkeita kansainväliselle taidekentälle, myös kansainvälisten toimijoiden vaikutusta Suomessa. Käsitteenä kansainvälisyys sai vuosituhaten vaihteessa mausteensa talouden terminologiasta, jossa se viittaa kilpailukelpoiseen erityisesti muunmaalaisiin verrattuna (*Kielitoimiston sanakirja* 2004). Kansainvälistyminen on varsinkin 2000-luvulla merkinnyt sekä kaupallistumista ja markkinahenkisyyttä että suomalaisen valokuvan tasavertaisuutta osana kansainvälisen nykyaiteen toimintatapoja ja verkostoja.

2. Valokuvataiteen tutkimus kohtaa kulttuurintutkimuksen perinteen

2.1. KULTTUURINTUTKIMUKSEN VIITEKEHYKSI

Valokuvataidetta koskevat määrittelykysymykset kohtasin käytännössä työskennellessäni *Valokuva*-lehteä jatkaneessa *KUVA*-lehdessä¹⁰ vuosina 1998–2000. *KUVA*-lehdessä valokuvataide nähtiin osana visuaalisen kulttuurin kenttää, ei niinkään valokuvien tai valokuvataiteen traditioiden jatkumona tai yhtenä nykyaiteen tuottamisen välineenä. Vaikka kansainvälistymis- tai globalisaatioprosessi ei *KUVA*-lehdessä ollut erityisesti artikuloitua huomion kohteena, valokuvataiteen avautuminen ja paikantuminen visuaalisen kulttuurin yhdeksi erityisosaksi nähtiin analogisena maailman avautumiselle. Lehden ympärille kerääntyneiden kuvan ammattilaisten¹¹ luomassa keskusteleavassa

10 *Valokuva*-lehden historia ulottuu vuoteen 1921, jolloin kaksi vuotta toiminut Suomen ammattivalokuvaajain liitto perusti *Suomen Valokuvaaja* -nimiseen julkaisuun. Vuonna 1964 lehti uudistui ja nimi lyhennettiin *Valokuvaajaksi*. Lehden julkaisu keskeytettiin 1968, mutta jatkui uudelleen vuonna 1970, kun samana vuonna perustettu Suomen valokuva-alan keskusjärjestö Finnfoto ry otti lehden huomaansa. Lehden nimi muutettiin *Valokuvaksi* vuonna 1972. (Uoti 2014, 10; ks. myös Tuusvuori 2007.) *Valokuva*-lehti muuttui vuonna 1996 (*valo*)*KUVA*-lehdeksi, jolloin lehden päätoimittajana 1992–1996 toiminut Kati Lintonen siirsi vetovastuun Elina Heikalle. Vuoden 1998 alussa lehti pudotti nimestään pois sanan valo ja *KUVA*-lehti otsikoitiin visuaalisen kulttuurin lehdeksi. Seuraavat kolme vuotta päätoimitimme lehteä yhdessä Annamari Vänskän kanssa. Vaikka lehdessä esiteltiin pääasiassa nuorten suomalaisten valokuvaajien kuvasalkkuja, *KUVA*-lehdellä ei ollut kiinnostusta toimia edeltäjänsä tavoin suomalaisen valokuvataiteen kenttää kiinteyttävänä toimijana. (Ks. Rastenberger 2013.) *KUVA*-lehdessä painotimme, että taide ja valokuva ovat vain yksi osa intertekstuaalista visuaalista kulttuuria, joten emme halunneet rajata aiheita median – eli valokuvan – perusteella. Olimme kuitenkin erityisen kiinnostuneita Internetin ja pelimaailman mukanaan tuomista ”uusista medioista” ja kolmen vuoden aikana *KUVA*-lehti käsitelikin usein valokuvan siirtymistä entistä enemmän digitaalisiksi ja sähköisiksi. *KUVA*-lehti lopetettiin vuoden 2001 alussa taloudellisista syistä. Jaakko Uoti on taidehistorian alan pro gradu -tutkielmassaan tutkinut (*valo*)*KUVA*-lehden ja *KUVA*-lehden tekstuaalisten ja visuaalisten diskurssien limittymistä sekä ko. julkaisujen roolia visuaalisen kulttuurin julkaisuina (2014).

11 *KUVA*-lehden päätoimittajuuden jaoimme Annamari Vänskän kanssa. Lehden aktiiviseen toimitusneuvostoon kuuluivat mm. Minna Heikinaho, Elina Heikka, Anu Hietala, Kati Rapia, Aurora Reinhardt, Leena-

ilmapiirissä tasapainottelimme representaatioteorioiden, todellisuuden diskursiivisen rakentumisen, kriittisen sukupuolitietoisuuden ja sähköiseen kuvantuottamiseen ja -välitykseen siirtyvän valokuvakulttuurin esittelyn kanssa.

Edellä mainitut itse eletyt ja koetut lähestymistavat asettuvat kulttuurintutkimuksen viitekehykseen. Kulttuurintutkimuksen angloamerikkalaisen oppialan syntyajan kohdaksi asetetaan usein Birminghamin nykykulttuurin tutkimuskeskuksen myös Birminghamin koulukuntana tunnetun keskuksen (*Centre for Contemporary Cultural Studies*), perustaminen vuonna 1964. Oppialan henkinen koti oli marxilaisessa kriittisessä kulttuuriteoriassa. CCCS:n lähtökohtia ja tavoitteita 1960-luvulla on verrattu Frankfurtin koulun (*Institut für Sozialforschung*) vastaaviin 1930-luvulla.¹² Molempien päämääränä oli tarkastella ajan kulttuurin ilmiöitä kyseenalaistamalla vallitsevia käsityksiä tiedosta sekä yhdistämällä eri tieteenalojen näkökulmia ja tutkimusmenetelmiä. Suhteessa marxilaiseen kulttuuriteoriaan ja kulttuurintutkimuksen lähtökohtiin rakentui kaksijakoisuus: yhtäältä haluttiin tehdä ero marxilaisiin rakenneteorioihin ja löytää yksilöiden arkisesta toiminnasta kyky toimia itsenäisesti, vastustaa ja olla alistumatta yhteiskunnallisten rakenteiden määräysvaltaan. Toisaalta juuri marxilaista ideologiateoriaa hyödynnettiin yksilön oman päätäntävällän korostamisessa. Tutkimus peilasi marxilaista teoriaa erityisesti Louis Althusserin ja Antonio Gramscin ideologiateorioiden kautta. Muiden muassa Stuart Hall sovelsi niitä tarkastellessaan kulttuuria ideologisena taistelukenttänä, jossa valtaapitävä kulttuurieliitti haastetaan kulttuuristen määrittelyjen kamppailuihin. Birminghamin koulukunnan vaikutteiden pohjalta käsitys kulttuurista laajeni korkeakulttuurin, makuerottelujen ja arvotusten lisäksi merkitysten verkostoiksi, joiden avulla yksilöt ja erilaiset ryhmät muodostavat käsityksiään todellisuudesta ja kommunikoivat keskenään. Kun kulttuuri alettiin samastaa ihmisten elämäntapoihin, huomio ei enää keskittynyt vain diskursiivisiin käytäntöihin, vaan myös ihmisten elämäntapojen materiaalistien olosuhteiden huomiointiin. (Hall 1992, 11–13.)

Perinteisesti kulttuurintutkimus on kohdistunut asenteisiin, arvoihin ja merkitysten sosiaaliseen rakentumiseen. Asennetta on määrittänyt erityisesti se, että todellisuutta

Maija Rossi, Kari Soinio, Heidi Tikka ja Erja Väyrynen. Suurimman osan KUVA-lehden kolmesta vuodesta graafikkona toimi Terhi Montonen (ent. Ylikahri).

12 Frankfurtin koulukunta, jota kutsutaan usein myös Frankfurtin kriittiseksi koulukunnaksi, oli 1930-luvulla filosofien ja yhteiskuntatieteilijöiden yhteenliittymä, joka pyrki muuttamaan yhteiskuntaa. Sen keskeisiä hahmoja olivat mm. Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin ja Jürgen Habermas. Kriittisen teorian huomio kohdistui erityisesti talouteen, yksilön kehitykseen ja kulttuuriin. Suhde yhteiskuntaan muotoutui marxilaisista ja psykoanalyttisistä teorioista käsin. Yhteiskunnan nähtiin muodostuvan sen jäsenten sijaan olosuhteista ja rakenteista, joiden alaisena ja hallinnassa yhteiskunnan jäsenet toimivat. Ihmisen mahdollisuutta toimia yhteiskuntaa ja sen rakennetta vastaan ei juurikaan pidetty mahdollisena. Erityisesti tiedotusvälineiden, populaari- ja massakulttuurin rooli yksilön katoamisessa nähtiin keskeisenä. (Ks. mm. Bottomore 2002; Moisio 1999 ja Wiggershaus 1995.)

rakennetaan diskursiivisesti eli kielellisissä käytännöissä. Yleensä tätä aspektia on korostettu, kun kyseessä on ollut luonnontiede tai joku muu niin kutsuttu kova tieteenala, jonka kulttuurisiin näkökohtiin tutkimus on pureutunut. Viime vuosikymmeninä kulttuurintutkimukseksi kutsutun sateenvarjon alle on mahtunut erittäin laaja kirjo aihepiirejä, aineistoja, metodeja ja kiinnostuksen kohteita. Yhteiseksi nimittäjäksi voinee laskea tiukkojen oppiaineparadigmojen välttämisen ja tutkimuksen verevöittämisen yli oppiainerajojen. (Grossberg 2005, 2010; Hall 1992, 64–66; Herkman 2006, 23–35; Jokinen 2006, 3–15; Lehtonen 1996.) Näiden tutkimusotteiden ääneen lausuttu ja -lausumattomiin taustaotetuksiin on kuulunut myös kriittisyys, jota kulttuurintutkija Lawrence Grossbergin mukaan luonnehtii monimuotoisuuden ja epävarmuuksien tarkastelu ja tunnistaminen sekä essentialismin, asioiden perustavanlaatuisiin olemuksiin perustuvan ajattelutavan, vastustaminen.¹³

2.2. TAITEEN SOSIAALIHISTORIASTA GLOBAALIN TAIDETYÖN KYSYMYKSIIN

Taiteen tutkimuksen piirissä kulttuurintutkimuksen perinne kulki aluksi rinnan niin kutsutun taiteen sosiaalishistorian tai taiteensosiologian piiriin luettavien tutkimuskehikoiden kanssa. Taiteen sosiaalishistorian klassikoista mm. Arnold Hauser (*The Social History of Art*, 1951) ja Gregor Paulsson (*Die soziale Dimension der Kunst*, 1955, ks. Pettersson 2013) sekä erityisesti maalaustaiteen historian sosiaalisia ja poliittisia ulottuvuuksia useissa teoksissaan tutkinut T.J. Clark pohjaavat näkemyksensä taiteen ja yhteiskunnan intensiivisestä lomittumisesta marxilaiseen dialektiseen ja materialistiseen kriittiseen kulttuuriteoriaan. Viime vuosikymmeninä postmodernin jälkeisessä kulttuuriteoriassa on entistä useammin palattu taiteen ja tuotannon, taidetyön kysymyksiin sekä taiteen talouspoliittisiin ulottuvuuksiin. Paitsi taiteen yhteiskunnallisen statuksen ja merkityksen, myös taiteeksi luettavan työn kysymykset ovat olleet keskeisiä: minkälaisia tuotteita ja kulutushyödykkeitä taideteokset ja taiteilijat ovat? Millä tavoin taideteokselle luodaan arvoa? Ja mikä osa arvosta on suoraan tai epäsuorasti taiteilijan työtä?

1990-luvun alusta alkaen taiteen länsimaisen kentän rakenteen muutokseen on kiinteästi liitetty globalisaatio-termi. Termi on ollut usein myös synonyymi muutokselle, jossa Kauko- ja Lähi-idän, Afrikan ja Väli- ja Etelä-Amerikan taiteilijoiden taide on tullut Euroopan ja Pohjois-Amerikan taidemaailman käytäntöjen ja taidekaupan piiriin.¹⁴

13 Antiessentialistisen asenteen suomalaisiksi valokuvan nykyklassikkotekstiksi lieene muodostunut Janne Seppäsen *Valokuvaa ei ole* -kirjan esipuhe ”Kaksi traditiota” (Seppänen 2001, 8–76, erit. 69–76).

14 Hyvän yleiskäsityksen aiheesta tarjoavat mm. Charlotte Bydlerin *The Global Art Worlds Inc.* (2004), Hans Beltingin ja Andrea Buddensiegin toimittama *The Global Art World: Audiences, Markets And Museums* (2009) ja Julian Stallabrassin *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (2004, erit. s. 29–72).

Vaikka kansainvälinen taidekauppa ei ole globalisaation tuote¹⁵, kylmän sodan jälkeisessä maailmassa kansainvälisen taidekaupan rakenteet ovat nopeasti muuttuneet, kun globalisaatio on tuottanut ennennäkemättömällä vauhdilla uusia taitelijoita, keräilijöitä, organisaatioita ja käytäntöjä taidekaupan piiriin. (Horowitz 2011, 1–25.) Tämä kehitys on kiihtynyt erityisesti 2000-luvulla.

Mitä vahvemmin uusliberalistisen markkinatalouden on koettu hallitsevan taide- ja taiteilijamaailmaa, sitä useammin vaihtoehtoa ja kriittistä näkökulmaa hakevat teoreetikot ovat kääntäneet katseensa Frankfurtin koulukunnan kriittiseen teoriaan. Uudelleentulkinnan kohteena on ollut erityisesti Theodor Adornon *Aesthetic Theory* (1970/2004).¹⁶ 2000-luvulle tultaessa tärkeinä avauksina ovat olleet myös Nicholas Bourriaudin *Relational Aesthetics* (2002), jossa Bourriaud peräsi taiteen lähtökohdaksi taiteen sosiaalista kontekstia ja koko inhimillistä suhdeverkostoa, pikemminkin kuin rajattua taiteen sisäistä aluetta. Taiteilijan roolina oli katalysoida taidetta, ei asettua sen keskipisteesi. Bourriaud jatkoi teoksessa *Postproduction* (2002) loputtomien reproduktioiden sekä taiteen oman historian ja käytäntöjen uudelleen ja uudelleen tarkasteluja. Bourriaudin mukaan taiteellinen kysymys ei enää ole ”Mitä uutta voisimme tehdä?” vaan ”Miten voimme tehdä siitä, mitä meillä jo on?” Viime vuosina esimerkiksi 2003 perustetun venäläisen taiteen ja teorian kollektiivin Chto Delat? (ven. Что делать? suom. Mitä on tehtävä?)¹⁷ kokoamat tekstit mm. kokoelmassa *Are You Working Too Much? Post Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art* (Aranda et al. 2011) ja Marc James Légerin esseekokoelma *Brave New Avant-Garde* (2012) käsittelevät sitä, miten taide ja taiteilijoiden asema on muuttunut perustavanlaatuisesti viime vuosikymmeninä. Nykyään taiteilijoiden toimimisen ehtona on, että heidän

15 Mm. Immanuel Wallerstein on osoittanut, että globalisaatio ei suinkaan ole 1900-luvun loppupuolen tuote tai käsite, vaan sen juuret ovat jo 1400-luvun feodaaliyhteiskunnissa. Tästä muun muassa Wallersteinin kolmiosaisen klassikkoteoksen *World-System Analysis* (1974–1988) yleiskatsauksessa *World-System Analysis: Introduction*, joka julkaistiin vuonna 2004.

16 Adornon teosta on kritisoitu siitä, että siitä huolimatta että se on vuosikymmenestä toiseen pitänyt esillä taiteellisen työn ja yleensä tuottavan työn kysymyksiä, se ei eritele taiteellisen työn suhdetta tuottavaan ja ei-tuottavaan työhön, vaan pikemminkin esittää taiteellisen työn ideaalina työn muotona. (Ks. esim. Roberts 2013, 64.) Useita Adornoa välillisesti kommentoivia kirjoituksia löytyy mm. Gregoly Sholetten ja Oliver Resslerin toimittamasta taidetta ja talouspoliittisia kannanottoja sisältävästä teoksesta *It's the Political Economy, Stupid. The Global Financial Crisis in Art and Theory* (2013).

17 Chto Delat? on Pietarissa vuonna 2003 perustettu eri puolilta Venäjää tulevien taiteilijoiden, kriitikoiden, filosofien ja kirjoittajien kollektiivi, jonka tavoitteena on yhdistää poliittinen teoria, taide ja aktivismi. Pian perustamisen jälkeen ryhmä alkoi julkaista kansainvälistä lehteä Chto Delat? Nimi on peräisin Nikolai Chernyshevskyn romaanista 1800-luvulta ja viittaa myös ensimmäiseen venäläiseen sosialistiseen työläisten oman järjestöön, jonka nimen Lenin nosti esiin omassa julkaisussaan ”Chto Delat? What is to be done?” (1902). Chto Delat? -ryhmä mahdollistaa erilaisia kulttuurisia aktioita, joiden tavoitteena on politisoida tiedon tuottaminen määrittelemällä uudelleen kulttuuristen käytäntöjen autonomia. <http://chtdelat.org/category/b5-announcements/b6-activities/p-4/> (linkki tarkastettu 1.2.2014).

täytyy globaalissa maailmassa erottaa taiteellinen työnsä muusta työstä, vaikka tällä hetkellä on entistä vaikeampi määritellä ja erottaa taiteellista kykyä ei-taiteellisesta kyvystä tai taiteellista työtä ei-taiteellisesta työstä.¹⁸ Tämä keskustelu on läsnä myös tutkimusartikkeleissani, joissa tasapainotellaan mikrotason diskursiivisten tulkintojen ja makrotason selitysmallien välillä (ks. esim. Alasuutari 1999, 93–95). Viimekädessä selitysmallien ero tiivistyy kulttuurintutkimukselle hyvin perustavaan – ja hyvin tyypilliseen – kysymykseen: Mikä on yksilön, esimerkiksi taiteilijan, mahdollisuus vastustaa vallitsevaa rakennetta?

Mainitut teemat olivat esillä Suomessa muun muassa valokuvataiteen siirtyessä taidekaupan ulkopuolelta kansainvälisten taidemarkkinoiden kiinnostuksen kohteeksi. 2000-luvulla valokuvataideteosten hinnat nousivat jopa ohi uniikkien maalauksen ja veistosten. Samalla suhtautuminen valokuvataiteen kaupallisuuteen ja taiteen ammattimaisen harjoittamisen motiiveihin muuttui. Valokuvataiteen brändäyksen ympärille kiertyvät kaksi ensimmäistä artikkeliani *Mikä ihmeen The Helsinki School?* (2006) ja *Taiteen brändäys – The Helsinki School* (2008) käsittelevät erityisesti taiteelle luotua markkina- ja mielikuva-arvoa ja sen valjastamista kansalliseen promootioon. Suomalaisen valokuvataiteen brändäys oli havainnollinen esimerkki siitä, miten talouden logiikan leviäminen taidemaailmaan näkyi taiteeseen liittyvissä puhetoissa ja käytännöissä sekä taiteen markkinoinnissa kaupallisena hyödykkeenä. Käsittelin myös valokuvataiteilijan yhteiskunnallisen aseman muutosta, jota kansainvälisen taidekaupan ja taiteen vientihankkeiden myötä arvioitiin 2000-luvun alussa uudelleen. 2000-luvulla yhteiskunnan rahoitusta ei enää yhdeksänkymmentälukulaisesti pidetty valokuvataiteilijan ensisijaisena toimeentulolähteenä, vaan kannusteena kohti kansainvälisiltä taidemarkkinoilta saatavaa tuloa (ks. mm. Rastenberger 2008, 310–313; Karttunen ja Rastenberger 2007). Nuorten taiteilijoiden kansainvälistymistä käsittelevässä tutkimuksessa *Kun lumipallo lähtee pyörimään* (2009) Sari Karttunen esitteli viimeaikaisiin tutkimuksiin perustuvia käsityksiä taiteilijoiden omasta suhtautumisesta ammattikuvansa muutoksiin. Tutkimuksen mukaan 2000-luvun alun muutokset länsimaaisessa taidetoiminnassa viittaavat karismaattisen taiteilijäkäsityksen väistymiseen rationalisoitumisen ja professionalisoitumisen tieltä. Taiteilijat liukuvat kohti yksityisyrittäjän kaltaista ammatinharjoittajaa muiden ammatinharjoittajien joukkoon. (Karttunen 2009, 23–32 ja 130.)

18 Gianni Vattimo kuvaili jo 1988 yhteiskunnan ja politiikan yleistynyttä estetisoitumista (generalised aesthetisation), mikä on vaikeuttanut taiteellisen luovuuden erottamista esimerkiksi mainosmaailman luovuudesta (Vattimo 1988). Samoja teemoja on sivuttu Suomessa useissakin tutkimuksissa, joista voi mainita esim. vuonna 2005 julkaistun Yrjänä Levannon, Ossi Naukkarisen ja Susan Vihman toimittama teoksen *Taiteistuminen*, joka käsittelee esteettisen asenteen leviämistä yhteiskunnan eri osa-alueille.



Suomalaisesta valokuvataiteesta kirjoitettiin 2000-luvun alkupuolella usein kansainvälisessä lehdistössä.

3. Diskursiivinen tutkimusasenne

3.1. DISKURSSIN KÄSITE OSANA FOUCAULTLAISTA PERINNETTÄ

Tapani käyttää diskurssin käsitettä palautuu Michel Foucault'n (1926–1984) ajatteluu ja sitä seuranneeseen tutkimusperinteeseen.¹⁹ Foucault on innoittanut taidehistorian piirissä erityisesti perinteisten taidelajien ulkopuolista visuaalisen kulttuurin tutkimusta²⁰, mutta viime vuosina hänen diskursiivisten käytäntöjen käsitettään on ahkerasti sovellettu myös maalaukseen (ks. esim. Soussloff 2010, Iitiä 2008) ja muihin niin kutsuttuihin perinteisiin taidelajeihin. Talouden ja politiikan tai muun vastaavan puhutavan piiriin kuuluvat diskurssit toimivat myös taiteen merkityksen kiinnittäjinä. Taiteen kentän ulkopuolelta syötetyt luokittelun, määrittelyn ja nimeämisen teot ovat olleet keskeisiä valokuvataiteen kentän synnyssä. Määrittelyihin on liittynyt aina myös arvottaminen. Tätä prosessia Michel Foucault tekee näkyväksi kirjassaan *Tiedon arkeologia* (1969/2002/2005).²¹

Diskurssit ovat tietyn aihealueen vaikutusvaltaisia puhe- tai ajattelutapoja, jotka muodostuvat toistossa ja variaatioissa. Ne ovat kiinnittyneet tiettyyn aikaan ja paikkaan, josta käsin ja jossa yhteydessä ne määrittävät sitä, miten esimerkiksi taiteellista toimintaa koskeva tieto esitetään ja ymmärretään. Diskursiivisuus tarkoittaa representaatiojärjestelmää ja kielen käytäntöjä, jotka tuottavat tietoa (esim. Foucault 2005 (1969), 33–45; Hall 1997, 44). Hallitsevia ja vaikutusvaltaisia puhutapoja vahvistaa niihin kuuluva toisto.²² Diskurssit saattavat olla niin hyvin opittuja, että niitä ei tunnisteta rakenteiksi, vaan ne tuntuvat asioiden ”luonnolliselta” tilalta, mutta ne vaikuttavat olennaisesti siihen, miten ajatuksia ja asioita voidaan yhdistää toisiinsa syy- ja seurausketjuiksi (Kalha

19 Foucault'n tapa kirjoittaa diskursseista on väljä ja diskurssin käsitteen määrittely on synnyttänyt erilaisia sovelluksia. Diskurssin käsite oli etualalla etenkin Foucault'n tiedonarkeologisissa teoksissa: kirjoissa *Histoire de la folie* (1961), *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason* (1991), *Naissance de la clinique* (1963), *Les Mots et les Choses* (1966) sekä *L'Archéologie du savoir* (1969; suom. *Tiedon arkeologia* 2005), jossa Foucault kuvaa, miten hän teki laajoihin historiallisiin aineistoihin pohjaavat tapaustutkimuksensa. Foucault tarkisti ja muotoili uudelleen käsityksiään myöhemmissä teksteissään. 1970-luvulle tultaessa diskurssi menetti Foucault'n tuotannossa autonomiansa. Teoksessa *Tarkkailla ja rangaista* (1975; suom. 1980) diskurssin ja epistemen käsitteitä viljellään Foucault'n genealogisissa tutkimuksissa vain toisinaan. Näiden sijasta Foucault puhuu mm. *tiedosta, kurivallasta, dispositiiveista, diagrammeista ja minätekniikoista. Tarkkailla ja rangaista* -teoksessa Foucault puhuu esimerkiksi diskurssien sijaan ”tiedosta” (*savoir*).

20 Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja taidehistorian tutkimuksen perinteiden eroista ja yhtäläisyyksistä ks. Vänskä 2006, 12–74, sekä Kalha & Rossi & Vänskä 2002, 9–20.

21 Foucault'n tiedon arkeologiaa ja siihen pohjaavaa menetelmää on käsitelty valokuvatutkimuksen piirissä myös konkreettisesti arkistoihin liittyvien kysymysten parissa. (Ks. esim. Ekeberg, Ostgaard Lund 2012, 75–85.)

22 Viimeaikoina kielellisten ja kuvallisten representaatioiden yhteydessä on jälleen korostettu toistoon perustuvaa toiminnallisuuden ja tuottavuuden näkökulmaa, eli representaatioiden performatiivisuutta (ks. esim. Rossi 2010, 165–166 ja Sederholm, 2002).

2005, 32; Lehtonen 1996, 70). Kamppailut oikeasta taiteen tekemisestä ja menestyksen määrittelystä voidaan myös määrittää diskursiivisiksi ilmiöiksi, joissa taiteen, kulttuuripolitiikan ja talouden puhettavat kietoutuivat toisiinsa.

3.2. KRIISIYTYNYT REPRESENTAATIOTUTKIMUS

Tutkimusartikkeleissa käyttämäni metodit kuuluvat laajempaan diskursiivisuutta ja representaatioteorioita painottavaan tutkimusperinteeseen, jonka on sanottu muodostuneen 1990- ja 2000-luvun suomalaisen taidehistorian tutkimuksen valtavirraksi (mm. Kontturi 2005, 154).²³ Representaatiotutkimus yleistyi 1980-luvun lopulta, kun taiteentutkimuksessa alettiin kiinnittää erityistä huomiota taiteen merkikilonteeseen (ks. Johansson ja Knuuttila 2008, 51–53). Kun representaation käsite on tutkimuksessa keskeinen, huomio kiinnitetään niihin useisiin erilaisiin tapoihin, joiden kautta kuva, aihe tai ilmiö voidaan konstruoida diskursiivisesti.²⁴ Yksinkertaisimmillaan se tarkoittaa sitä, että visuaalisia esityksiä ympäröivät tekstit ja kulttuuriset kontekstit, joissa (ja joiden kanssa) kuvien diskursiiviset ja sosiaaliset merkitykset tuotetaan (ks. esim. Hall 1992, 177). Representaatiotutkimuksessa kuvia ja taideteoksia tutkitaan kulttuuristen valta-asetelmien toistajina ja tuottajina (Rossi 1999b, 33–36), koska keskeistä on se, mitä ja miten kuva esittää ja edustaa. Representaation kaksoismerkityksestä seuraa, että valokuvateosten tutkiminen representaatioina on sidoksissa siihen, mitä kuvien käsitteään ja halutaan esittävän (ks. Knuuttila ja Lehtinen 2010, 10–11; Koivunen 1995, 28–31.) Tämän tutkimuksen kontekstissa sillä miten esim. valokuvataide esitetään teksteissä tai vaikkapa ihmishahmo esitetään valokuvataiteessa on merkitystä sille, miten ymmärrämme ja merkityksellistämme valokuvataiteen käsitteen.

Representaatiopainotteisesta tutkimuksesta on syystäkin keskusteltu kriittisesti viime vuosina. Sen yhteydessä on puhuttu kriisistä ja sitä on kritisoitu materiaallisen ja ei-diskursiivisten alueiden jättämisestä tutkimukselliseen katveeseen. Kritiikki on kohdistunut erityisesti siihen, että representaatiotutkimus luo maailmasta läpikotaisin diskursiivisen ja pitää yllä käsitystä, että maailma on olemassa ainoastaan erilais-

23 Katve-Kaisa Kontturi on mm. väitöskirjassaan *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art* (2012) hahmotellut tutkimustapaa, joka kyseenalaistaa tavan tehdä ero symbolisen ja aineellisen taiteentutkimuksen välille. Uusmateriaaliseksi kutsuttu tutkimusote ottaa representaatiotutkimukseen painottuneen tutkimuksen sijaan erityisen huomion kohteeksi taideteosten materiaalisuuden. Taideteokset vastaanottavan ruumiin ohella myös teosten oma materiaalisuus on keskeistä. (Kontturi 2012 ja 2005 sekä Kontturi & Tiainen 2004.) Jussi Parikka ja Milla Tianen ovat myös esittäneet että materiaalisuuden ohittaminen on aiheuttanut sen, että siihen liittyvien käsitteiden ja metodien kehittelyyn ei ole paneuduttu (Parikka & Tiainen, 2006, 9).

24 Termin ”representaatio” nykymerkitys liittyy sen edustukselliseen, jonkun toisen vastineena ja puolesta olemiseen. Termin etymologiasta ja käsitteen historiasta lisää Tarja Knuuttilan ja Aki Petteri Lehtinen kirjassaan *Representaatio – Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*, 2010, 7–31.

ten representaatioiden välityksellä. Tulkintoja diskursiivisesta lähestymistavasta ja sen metodista nk. diskurssianalyysistä on kuitenkin lukuisia, eikä voida puhua yhdestä diskursiivisesta teoriasta, menetelmästä tai tutkimusmetodista, jolla olisi yhtenäinen ja yksiselitteinen tapa lähestyä maailmaa. Pelkkien maailmasta irrallaan olevien representaatiokonstruktioiden sijaan representaatioita voidaan pitää prosesseina, joissa materiaalisten elementtien ja käytäntöjen avulla tuotetaan erilaisia esittäviä ja edustavia asioita (ks. Iitiä 2008, Latour 2002). Toisaalta esimerkiksi Kirsi Juhila on erottanut diskurssianalyysin suuntauksista kaksi tutkimuksellista painopistettä, epistemoisen ja ontologisen konstruktionismin. Epistemologinen tutkimustapa korostaa sitä, että todellisuus merkityksellistyy puheessa ja tekstissä. Foucaultlaista perinnettä hän puolestaan kutsuu ontologiseksi konstruktionismiksi, mikä tarkoittaa sitä, että tutkimuskohdetta ei rajata pelkästään kieleen. Silloin tutkimus tarkastelee sitä, miten maailmoja rakennetaan diskursiivisesti erilaisissa kielellisissä käytännöissä sekä millaisia vastaavuuksia diskursiivisten ja ei-diskursiivisten maailmojen välillä on (Juhila 1999, 162; ks. myös Parker 1992, 28, 33). Tekstuaalisten aineistojen rooli korostuu tutkimusartikkeleissani. Lähtöoletukseni kuitenkin on, että tekstin ulkopuolella on ei-diskursiivisia maailmoja. Kun ei-diskursiiviset asiat saavat merkityksensä puheessa ja tekstissä, ne muuttuvat jaetuksi tiedoksi eli niiden vaikutukset saavat materiaaliset, tiedolliset ja toiminnalliset ulottuvuudet. (Ks. Juhila 1999, 164.)

3.3. DISKURSIIVISIA KÄYTÄNTÖJÄ

Kuten Juhilan erottelusta käy ilmi, foucaultlainen diskursiivinen tutkimusperinne ei rajaa tutkimuskohdetta kieleen ja kielijärjestelmiin, vaan olettaa, että tekstin ja kielen ulkopuolella on asioita, maailmoja, jotka eivät ole diskursiivisia. Oma tutkimukseni pyrkii tarkastelemaan sitä, miten erilaisissa kielellisissä käytännöissä rakennetaan diskursiivisia maailmoja sekä pohtimaan näiden suhdetta ei-diskursiivisiin maailmoihin. Foucault erottaa toisistaan diskursiiviset ja ei-diskursiiviset käytännöt.²⁵ Diskursiiviset käytännöt voi ymmärtää toimintamalleina ja käytäntöjen kimppeina, joiden ohjaamina ihmiset toimivat tietyn diskurssin sisällä. Diskursiiviset muodostelmat eli diskursiivisten väitteiden kimput rajaavat tavat, joilla tiettyä aihepiiriä koskevaa tietoa ja käsitteitä

25 Dispositiivi on Foucault'n käyttämä käsite, joka yhdistää historiallisessa tilanteessa diskursiivisia ja ei-diskursiivisia elementtejä. Dispositiivin määrittely on vaativaa, koska se yhdistää "henkeä" ja "materiaa"; diskursseja ja käytäntöjä. Dispositiivina käsitellään erityisesti kirjoituksissa: Foucault, Michel 1998. *On the Ways of Writing History. Essential Works of Foucault*, vol. 2, 284–5; Foucault, Michel 1980. *Questions of Method. Essential Works of Foucault*, vol. 3, 225; Foucault, Michel 1980. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Edit. Colin J. Gordon. The Harvester Press, 194–195; Foucault, Michel 2001. *Fearless Speech*. Edit. By Joseph Pearson. Semiotext(e), Los Angeles 2001, 171. Suomessa dispositiivista ovat kirjoittaneet mm. Ilpo Helen kirjoittamissa (1998) Foucault'n *Seksuaalisuuden historia* –teoksen jalkisanoissa, 496–511. Diskursiivisten ja ei-diskursiivisten käytäntöjen erottelusta myös Alhanen 2007, 30.

voidaan ymmärtää (Foucault 2005, 63–65). Diskursiiviset käytännöt ohjaavat sitä, mitä diskurssissa voi ilmaista ja minkä ilmaiseminen on mahdotonta. Foucault’n omat tutkimukset pohjautuvat historiallisiin tapaustutkimuksiin, ja hän rajaa tutkimuskohteensa niin kutsuttuihin käytäntöjen kenttiin.

Kai Alhanen käsittelee käytännön käsitettä teoksessaan *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault’n filosofissa* (2007). Käytännön käsitettä määrittelevänä teoksena Foucault’n tuotannossa Alhanen pitää *Tiedon arkeologiaa*. Siinä Foucault tekee jälkikäteen selkoa aiemmista ihmistieteiden historiaa koskevista tutkimuksista ja niiden metodologiasta perustasta. *Tiedon arkeologiassa* diskursiivinen käytäntö on Alhasen näkemyksen mukaan jotakin, joka selittää ihmistieteiden diskursseissa ilmenevät säännönmukaisuudet, ne tavat joilla tieteellisen diskurssin objektit, subjektit ja teoreettiset rakennelmat järjestäytyvät. (Alhanen 2007, 48–60.) Käytäntöjen kentän käsite Foucault’lla on lähellä ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun kentän käsitettä. Bourdieun kentän käsite on hyvin toiminnallinen ja kentän toimijat ”pelureita”, joiden toimintaa ja vallantavoittelua kentällä ohjaa ”pelaamisen meininki” (Bourdieu, 2007/1984, 99–168). Myös Foucault’n analyysi vallasta perustuu toimintaan. Vallan omistamisen sijaan valtaa on olemassa vain silloin, kun sitä käytetään. Valta ei myöskään ole minkään erityisen ryhmän ja toimijan omistamaa, vaan se ilmenee lukemattomissa erilaisissa toiminnan ulottuvuuksissa (Foucault 1980, 59–60, 89–90). Kenttä voidaan ajatella rajatuksi käytäntöjen kimpuksi, jossa muutos yhdessä käytännössä vaikuttaa kaikkiin muihin ja niiden suhteeseen toisiinsa (ks. Alhanen 2007, 30–31; Kusch 1993, 112–114).

Foucaultlaiseen perinteeseen pohjaavan diskurssin käsitteen pohjalta on rakennettu monenlaisia erilaisia sovelluksia analysoida diskursseja. Diskursiivisia rakennelmia ovat Suomessa mm. taiteentutkimuksen ja valokuvatutkimuksen piirissä purkaneet esimerkiksi Juha Suonpään (2002, 2007, 2011), Harri Kalhan (1997, 2005, 2008, 2009) Leena-Maija Rossin (1999) ja Antti-Ville Kärjän (2005), Inka-Maija Iitiän (2008) ja Kati Lintosen (2011) tutkimukset. Innostava on myös Juha Ridanpään maantieteen alaan lukeutuva tutkimus lappilaisesta kirjallisuudesta *Kuvitteellinen pohjoinen. Maantiede, kirjallisuus ja postkoloniaalinen kritiikki* (2005). Läheisinä itselleni olen kokenut Rossin tutkimukset taidepuheen piilevistä hierarkioista ja asenteista sekä Harri Kalhan monialaiset visuaalisen kulttuurin tutkimukset. Kalha on tutkimuksissaan yhdistänyt suomalaisesta muotoilusta (1997), taidemaalari Magnus Enckellistä (2005), Helsingin Kauppatorilla seisovasta *Havis Amanda* -veistoksesta (2008) ja Internetin lapsipornoa käsittelevän nykytaideteoksen vastaanotosta (2009) diskurssianalyttistä metodia moniin jälkistrukturalistisiin ja feministisiin teorioihin ja löytänyt hengenheimolaisen erityisesti Roland Barthesista. Kalhan ”tapaus”tutkimukset edustavat minulle paitsi foucaultlaisen diskursiivisen käytännön käsitteen elävää kirjoittamista, myös ennen kaikkea näyttöjä diskurssin voimasta puhua kohteensa eloon, todelliseksi ja poliittiseksi.

Diskursiivinen lähestymistapa yhdistettynä kulttuurintutkimukseen on jo vuosikymmenien ajan kansainvälisessä taiteentutkimuksessa tuottanut avoimesti poliittista taiteentutkimusta (ks. esim. Rossi 1999a, 183–186). Leena-Maija Rossi on kirjoittanut, että

hänen omasta kulttuurintutkijan näkökulmastaan ”representaatio on politiikkaa” (Rossi 2010, 261), joka palautuu käsitteen kaksoismerkitykseen. Esittämisen ohella representaatio tarkoittaa edustamista, eli jonkun poissaolevan sijaan toimimista. Edustuksellisuus nostaakin esiin representaation toiminnallisuuden. Keiden puolesta edustetaan, miten edustetaan. (Mt., 263–265.) Viime vuosina diskurssien merkitys on noussut toistuvasti esiin mm. taiteen talouspoliittisessa keskustelussa. Muiden muassa Slavoj Žižek on esittänyt, että yhteiskunnallisen kriisin tai tavallisuudesta poikkeavan tilanteen kohdalla koko tilanteen havainnointi riippuu siitä, millainen ideologinen tulkinta tai tarina tilanteelle annetaan ja miten tarina tilannetta määrittää. Kenttä on tällöin avoin ”diskursiiviselle” ideologiselle kamppailulle.²⁶

3.4. DISKURSIIVINEN TAIDEINSTITUUTIO JA MATERIAALISET MERKIT

Käsitellessään valokuvataiteeseen liittyviä ilmiöitä tämä väitöstutkimus koskee vain hyvin elitististä ja rajattua osaa visuaalisesta- tai edes valokuvakulttuurista. ”Taide on visuaalisen kulttuurin erityisartikulaatiota”, Leena-Maija Rossi kirjoitti jo ennen internetin ja digitaalisen kuvan valtakautta (Rossi 1999a, 177). Voidaan myös sanoa, että taideinstituutio toimii – ja on historiallisesti toiminut – diskurssina, jonka kautta tietyn visuaalisen objektin paikka osana taideinstituutiota nimitetään ja jonka kautta taiteen merkitys yhteiskunnassa merkitään (mm. Bhabha 1995, 99; Ridanpää 2005, 42). Jälkistrukturalismin myötä mm. kieli- ja kirjallisuustieteistä taiteentutkimukseen omaksutut käsitteet edelleen muuttivat perinteistä teosanalyysiin keskittyvää taidehistoriantutkimusta ja representatioteorioita.²⁷ 1980- ja 90-lukujen vaihteesta lähtien niin kutsutun ”uuden taidehistorian” – jonka edustajia ovat mm. Rosalind Krauss, Keith Moxey, Michael Ann Holly, Mieke

26 Žižek viittaa tekstissään kriisitilanteisiin kuten 2008 taantumaan ja 1920-luvun lopun Saksan tilanteeseen (2013, 17).

27 Taiteentutkimuksessa diskursiivisella asenteella on edeltäjänsä taidehistorian tutkimuksen historiassa ja klassikoissa. Erwin Panofskyn (1892–1968) ikonologista mallia voidaan pitää diskursiivisen tai kontekstualisoivan tutkimusotteen varhaisena hahmottelijana. Panofskyn ikonologia ennakoi traditiota, jossa huomio kiinnittyy yksittäiseen taideteokseen taiteilijan henkilöhistorian tai taiteilijan kokonaistuotannon sijaan. Yksittäisestä taideteoksesta käsin saatettiin tulkita aikakauden arvoja ja maailmankuvaa. Ikonologinen ohjelma korosti merkityksen käsitettä ja ilmaisi, että teoksen syntyyn ja tulkintaan vaikuttivat diskursiiviset asiat, joita taiteilija ei itse välttämättä tiedostanut. (Panofsky, 1978 (1939/1955); Holly 1984, 160; Kuusamo 1996, 153.) Keith Moxey on paikantanut Panofskyn ajattelua suhteessa toiseen maailmansotaan ja historialliseen tilanteeseen. Panofsky etsi taiteen tulkinnallaan harmoniaa ja jatkuvuutta taidehistoriasta, jolloin epäpoliittiseksi mielletty teoria näyttäytyi äärimmäisen poliittisena. (Moxey 1994, 65–78.) Panofskyn seuraaja Ernst Gombrich (1909–2001) nosti kirjassaan *Art and Illusion* (1960/2002) esiin havainnon sopimuksenvaraisuuden ja konventionaalisuuden. Todellisuus nähdään opitun kuvamaailman läpi, sillä taiteilija ja kuvantekijä katsoo todellisuutta aikaisempien kuvaskeemojen ja kuvaustapojen läpi. Taide ei ole vain todellisuuden, vaan ennen kaikkea aikaisempien taideteosten jäljittelyä, jolloin taiteilija vertaa omaa havaintoaan olemassa oleviin tapoihin kuvata todellisuutta. (Gombrich 1960/2002.)

Bal, Benjamin Buchloch ja T.J.Clark – myötä taidehistorian tutkija muuttui kulttuurintutkijaksi, jolloin esteettisten arvotusten sijaan kuvia ja taiteeseen liittyviä ilmiöitä alettiin tarkastella kulttuuristen merkitysten kautta (Bryson, Holly ja Moxey 1994, xvi). Taidehistoriaan perinteisesti kuuluneita vaikutussuhdeteorioita lähestyttiin diskursiivisesti (mm. Moxey 1994, 15–19). Norman Bryson kirjoitti teoksessaan *Looking at the Overlooked* (1990), että teoksen luenta on yhtä olennainen osa teosta kuin maali ja että maalaus ei ole vain pigmenttiä kankaan pinnalla, vaan merkkejä semanttisessa tilassa (Bryson 1990). Kuvat eivät ole vain muotoa ja värejä vaan alueita, joilla taistellaan merkityksenmuodotuksesta. Kuvan kuvittavasta ominaisuudesta siirryttiin kuvan omaan diskursiivisuuteen, jossa visuaalisuuden havaitseminen ei ollut vain näkemistä, vaan monimuotoinen ja hyvinkin hierarkkinen sekoitus erilaisia diskursseja. Toisaalta innokkaassa diskurssianalyysissä ylitulkinnan ja kulttuurisen yleistämisen vaara on lähellä, mitä mm. Mieke Bal on pohtinut. Jos yksittäisestä teoksesta käsin aletaan luoda ja tulkita kokonaisia aatehistoriallisia kokonaisuuksia, riskinä on se, että yksittäisen kuvan erityispiirteet jäävät vaille huomiota ja aikakauden sisäiset erot jäävät huomiotta (esim. Bal 2002, 8).

Michel Foucault’n mukaan diskursiiviset muodostelmat ovat institutionaalisen vallan, kuten juuri taiteen tai tieteen maailmojen ohjaamia oletuksia siitä, miten todellisuus havaitaan ja miten tietoa tuotetaan ja arvotetaan (Foucault 2005, 63). Väitöskirjassaan *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – Maalaustaide ja nykytaiteen historia* (2008) Inkamajja Iitiä on tarkastellut maalausta foucaultlaisena diskursiivisena muodostelmana eli ”taidemaailmassa aikojen kuluessa tuotettujen konventioiden ja käytäntöjen, teorian ja tietotaidon muodostamana kokonaisuutena” (Iitiä 2008, 43). Iitiä huomioi, että ollenkin hyvin abstrakteja ja vaikeasti määriteltäviä ymmärrystä rajaavia periaatteita, diskurssit muodostuvat aina osin materiaalisesti ja ne on annettu materiaalisien välineiden kautta (mt., 44; Foucault 2005, 116, 128, 133–134).²⁸ Taideteokset eivät ole lausumien tai taiteellisten argumenttien kaltaisia väitteitä, mutta taideinstituutiossa ja määrittelykamppeiluissa ne valtuutetaan edustamaan väitettä taideteoksesta. Määriteltynä taiteeksi joko näyttelyssä tai taidepuheessa ne ovat lausuman kaltaisia: ”tässä on taidetta” (de Duve 1996, 387, sit. Iitiä, 44). Väitteenkaltaisina lausumina taideteokset tuottavat taiteen määritelmää, jota kyseisen ajan instituutio tukee. Taideinstituutio omalla erityisartikulaationaan osallistuu kielellään ja käytännöllään paitsi yhteiskunnan rakentamiseen, myös siinä toimivien ihmisten käsityksiin maailmasta ja yhteiskunnasta.

Foucault kirjoittaa *Tiedon arkeologiassa*, että diskursseja tutkitaan kuvailemalla niille ominaisia lausumia ja niitä sääteleviä käytäntöjä ja sääntöjä. Huomio kiinnitetään sii-

28 Tunnetussa tekstissään *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999) Rosalind Krauss korosti ymmärrystä välineestä aktiivisesti merkityksiä luovana taiteen (osa)tekijänä, mikä vastustaa modernismin autonomista ja itseensä viittaavaa materiaali/välinekäsitystä. Krauss kritisoi sisältokeksistä, välineistä ”puhdistunutta” taidetta, jossa taide materiaalisuudensa ymmärretään diskurssien rakennelmaksi, irralliseksi aineellisuudesta. (Krauss 1999.)

hen, miksi juuri tietyt lausumat ovat tyypillisiä juuri tälle diskurssille ja miten lausumat saavat aikaan diskurssille ominaisen yhtenäisyyden. Lausumissa yhdistyvät kirjallinen ja akustinen muoto, denotatiivinen ja konnotatiivinen merkitys ja sen seuraus. Vaikka lausumat säilyvät kirjallisissa dokumenteissa, niiden erittelyssä tulee ottaa huomioon lausuman tuottamisen tilanne. Ne nivELYVÄT niitä edeltäviin ja niitä seuraaviin lausumiin. (Foucault 2005, 38–45.) Foucault’n esitys lausumasta ei ole yksiselitteinen, mutta erityisesti aikalaistutkimuksen näkökulmasta käyttökelpoinen ja ymmärrettävä. Lausumat ovat osa tutkittavaa ilmiökenttää: tietyssä tilanteessa tai tietyistä kentän asemista annetut, näennäisesti samansisältöiset kommentit voivat merkitä eri asioita. Arto Jokinen on kirjoittanut, että vaikka lausuma on diskurssille ominainen ilmaus tai merkki, lausuma viittaa myös ilmauksen aiheuttamaan toimintaan ja tapaan käyttää kielikuvia, lauseita ja selityksiä, jotka rakentavat diskurssin keskeisesti käsittelemiä objekteja (Jokinen 2004, 197–198). Lausumien tarkastelua suhteuttaa tapa miettiä, mitkä asioista ovat lämpötilaan tai vuodenaikoihin verrattavia faktoja, mitkä puolestaan asioita, jotka ovat mahdollisesti seurausta vakuuttamisesta. Keinoina voi käyttää lausumien uudelleenkontekstualisointia ja oletettujen syy-seuraussuhteiden kyseenalaistamista.

Kuten Iitiä tutkimuksessaan osoittaa, esimerkiksi taidekentän diskurssit muodostuvat myös materiaallisen ja taiteellisen välineen kautta. Diskursseja merkityksellistävät esitykset voidaan tuottaa materiaalisesti, jolloin ne saavat taiteen merkkijärjestelmässä ja diskursissa ymmärrettävän materiaallisen ilmaisun. Taideteokset – useiden lausumienkaltaisten väitteiden kokonaisuudet – tuottavat taideinstituution ylläpitämiä diskursseja, joilla on hyvin materiaalisia ja toiminnallisia vaikutuksia tietyn ajan taiteeseen. Oman tutkimukseni kontekstissa tästä esimerkkinä oli talousdiskurssin valta-asema taidekentällä (useiden lausumien muodostava diskursiivinen muodostuma), jota tuki ja joka rakentui menestyspuheen lausumista yksittäisissä dokumenteissa (diskursianalyysi). Tällä oli vaikutusta paitsi konkreettisiin päätöksiin rahanjaossa, myös todennäköisesti taiteilijoiden tekemiin materiaalien ja aiheiden valintoihin.²⁹

29 Eräs esimerkki muuttuneesta asenteesta valokuvataidetta kohtaan on se, että valokuvan käyttöoikeuksien myyminen ja monistettavuus on taidemarkkinoiden aikakaudella muuttunut editioiksi. Editio on kaupallinen sopimus siitä, että tiettyä valokuvaa tuotetaan vain etukäteen sovittu ja julkisesti ilmoitettu määrä, minkä tavoitteena on taata valokuvateoksen arvon säilyminen estämällä valokuvien loputon monistaminen. Valokuvaaja Ari Saarron vuonna 2010 tekemän kyselytutkimuksen mukaan editiokäytäntö ei Suomessa kuitenkaan ole selkeä tai yhtenäinen. Osa valokuvakentän toimijoista vastustaa koko editiokäytäntöä vedoten valokuvan monistettavaan ja demokraattiseen luonteeseen, osa ottaa sen itsestään selvänä taiteen arvon takaa-vana toimintatapana. Vaikka muutos valokuvan myyntitoiminnassa on ollut suuri ja nopea, valokuvataiteen opetuksessa ei Saarron kyselyn mukaan painoteta grafiikan vedosten kaltaisia yksityiskohtaisia editio-ohjeita. Kyselyaineiston perusteella suuri osa 2000-luvun valokuvataiteilijoista pitää editiokäytäntöä lähes itsestään selvänä, mutta he eivät enää tunne grafiikan käytäntöjä ja merkintöjä sekä niihin liittyviä numerointeja ja ”herrasmiehsopimuksia”. (Saarto 2010.)

3.5. MUUTOKSEEN PYRKIVÄ DISKURSSIANALYYSI

Väitöstutkimukseni alkumetrit sijoittuivat 2000-luvun puoleen väliin, jolloin kulttuurin taloudellisen merkityksen kasvu ja taiteeseen liitetty talouspuhe olivat voimakkaasti korostuneet suomalaisessa kulttuuripoliittisessa keskustelussa. Markkinatalouden logiikkaan vetoaminen ja kulttuurin tuomat imagohyödyt tuntuivat korvanneen kriittisen yhteiskunnallisen keskustelun taiteen merkityksestä osana jälkimodernia yhteiskuntaa. Talouspuhe iskostui suomalaiseen kulttuuripolitiikkaan ja linkitti kansallisen ja kansainvälisen korostamalla taideteosten merkitystä ”kulttuurivientituotteinamme”, joiden tavoitteena on edistää ”kansallista kilpailukykyä”. ”Suomalaisen kulttuurin vientituotteet” olivat erityisen kulttuuripoliittisen huomion kohteena. Opetusministeriön tilaama selvitys *Onko kulttuurilla vientiä* valmistui vuonna 2004 ja seuraavana vuonna selvityksen suosituksen mukainen opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriöiden yhteinen kulttuurivientiyksikkö aloitti toimintansa.

Ensimmäisen artikkelini *The Helsinki School – täysi oppimäärä brändäyksessä* (2006) paikantuu tuohon aikaan. Sen motiivina oli hämmästyminen, joka aiheutui suomalaisten tiedotusvälineiden tavasta kirjoittaa suomalaisesta valokuvataiteesta. Markkinointipuhe ja valokuvataiteen brändäminen kansainvälisen huomion saamiseksi tuntuivat hallitsevan tapoja, joilla taiteesta puhuttiin. Tiedotusvälineissä Taideteollisen korkeakoulun (nyk. Aalto-yliopisto) valokuvataiteen vientihanke *Helsinki School* edusti suurta osaa tuon ajan suomalaisesta valokuvataiteesta. Se määritteli vahvasti valokuvataiteen kansainvälistymisen merkityksiä. Tutkimusartikkelini aineistona olivat suomalaisissa ja kansainvälisissä lehdissä julkaistut tekstit, jotka käsittelivät *Helsinki School* -hanketta. Käsitys suomalaisesta valokuvataiteesta muotoutui näissä teksteissä ja ohjasi myös valokuvien lukemista sekä valokuvataiteilijoiden muun tuotannon konteksteja. *Helsinki School* -ryhmään kuuluvien taiteilijoiden teokset ankkuroituivat osaksi talouspuhetta hyödyntäen mm. kansallisia ja paikallisia mielikuvia. Diskurssianalyysiä soveltaen tarkastelin sitä, miten yhteiskunnassa vallitseva talouspuhe ja taloudellista menestystä painottava ajattelu ja asenteet ilmenivät valokuvataiteen kentällä. Artikkelin aineiston muodostaneissa kotimaisissa ja kansainvälisissä teksteissä tuntui konkretisoituvan hegemonisen diskurssin käsite. Hegemonisella diskurssilla tarkoitetaan yleisesti jaettua ja hyväksyttyä tietoa tietystä asiasta tietyissä kulttuurissa. Hegemoniset diskurssit ovat jopa yleiskieleen päätyneitä alueellisesti ja historiallisesti vakiintuneita tapoja ajatella, puhua ja toimia, jotka sisältävät kyseiseen tietoon liittyvän vallan. (Ks. esim. Jokinen 2004, 193.) Koska yhteiskunnalliset instituutiot vahvistavat, luonnollistavat ja uusintavat hegemonisia diskursseja, ne ovat foucaultlaisessa perinteessä keskeisesti kriittisen tarkastelun kohteena.

Myöhemmin tutkimusta varten tuottamastani haastatteluaineistosta kävi ilmi, että brändiin kuulumisen ja sen mukanaan tuomat puhettavat iskostuivat valokuvataiteeseen toisinaan niin tiukasti, että valokuvataiteilijat itse kokivat ne rasitteeksi. Brändipuheista tuli teosten ensisijaisia tulkintakehikoita.



**PARIS
PHOTO**

16-19 NOV. 06
Les Pays Nordiques à l'honneur
CARROUSEL DU LOUVRE / WWW.PARISPHOTO.FR

Paris Photon, vuodesta 1997 järjestettyjen valokuvataidemessujen, julisteessa oli vuonna 2006 Maarit Hohterin valokuva *Hanna and Hanna dying eyelashes, Italy, 2000*. Skandinavian valokuvaus oli kyseisenä vuonna Paris Photossa erityisen huomion kohteena.

Diskurssianalyttinen tutkimus voidaan nähdä varsin poliittisena ja muutokseen pyrkivänä tutkimuksena, koska sen tavoitteena on hegemonisen, luonnollisuuden ja ilmeisen haastaminen. Harri Kalha on kirjoittanut diskurssi-sanana etymologiaan viitaten, että käsitteellä on aktiivisen tekemisen merkitys. Ranskan kielessä ilmaisu *faire de discours* merkitsee vastaan väittämistä, inttämistä ja vastustamista, ja siten tuo esiin vaihtoehdoisen argumentoinnin. Kalhan mukaan tämä vastakarvaan silittäminen on olennaista, kun pyritään purkamaan taiteesta tai mistä tahansa muusta ilmiöstä tuotettua puhetta ja siihen liittyviä ideologioita sisältöjä. (Kalha 2005, 31.) Jotta tämä mahdollistuu, tutkijan tulee huomioida diskurssiin sisältyvä kohteisiin liittyvä tiedon järjestelmä ja tuohon järjestelmään nivoutuva vallan järjestelmä. Tutkija voi määritellä hegemonisen diskurssin, kyseenalaistaa itsestään selvinä pidettyjä asioita ja purkaa luonnollistettuja totuuksia.

En voi kieltää, ettenkö ensimmäistä artikkelia kirjoittaessasi olisi halunnut olla kriittinen edellä kuvailemaani suomalaisen valokuvataiteen hegemonista diskurssia kohtaan. Halusin kyseenalaistaa vallitsevan taloudellisen ajattelun ja asenteet, jotka ilmenivät valokuvataiteen kentällä ja niihin liittyvät puhettavat. Olin asettanut ideaaliksni tutkijan, joka Arto Jokisen sanoin ”kyseenalaistaa itsestäänselvyydet ja osoittaa niiden diskursiivisuuden, purkaa hegemonisen diskurssien ontologisina esitetyt totuudet, rakentaa vastadiskurssien ja -positioiden mahdollisuuksia, tarkastelee vallan, totuuden ja hierarkian diskursiivisuutta ja rakenteisuutta sekä pohtii sosiaalismateriaalisten ja ei-diskursiivisten rakenteiden ja diskurssien suhdetta” (Jokinen 2004, 193). Mielestäni humanistisesta tutkimuksesta eli sitkeänä illuusio, että se oli epäpoliittista arkistotyötä tai teosten tulkintaa, vaikka jo pitempään kulttuurintutkimuksellisesti orientoituneessa humanistisessakin tutkimuksessa epäpoliittisuuden käsitteeseen oli suhtauduttu varauksellisesti.

Valokuvataiteen kentän aikalaistutkimuksen tekijänä huomasin kuitenkin pian, että oli vaativaa säilyttää kulttuurintutkimukseen kuuluva kriittisyys ja tutkimuksellisen etäisyys, kun tutkimuskohteet toimivat samassa ajassa. Tutkimukseen kohdistuneet ennako-odotukset ja -vaatimukset kertoivat paitsi tutkimukseen myös tutkijan rooliin liittyvistä käsityksistä. Kriittisen tutkijan koettiin olevan kentän ”loinen”, jonka toiminta on mahdollista ja motivoitua ainoastaan siksi, että valokuvataiteilijat ja muut tutkittavaan ilmiökenttään vaikuttavat toimijat tekevät työtään. Suomen valokuvataiteen museon silloinen johtaja Asko Mäkelä artikuloi näkökulman kulttuuripoliittikkaan erikoistuneessa *Arsis*-lehdessä: ”[tutkijat] epäilevät artikkeleissaan Helsinki Schoolin rajoittavan suomalaista valokuvataidetta. Arvostelu on aina tarpeen, mutta kirjoituksia lukiessa ikävintä on se, että ainoassakaan niistä ei pohdita yksittäisten taiteilijoiden teoksia. Keskiössä on brändi, valokuvataiteilijoiden ympärillä esiintyvä ilmiö.” – ”Helsinki Schoolin brändiä ja taiteilijoita arvosteleva kirjoittelu vaikuttaa kulttuuripoliittisesti tarkoitushakuiselta. Näin tutkija vaikuttaa tutkimuskohteeseensa. Itse näen tämän tutkimuseettisenä ongelmana.” (Mäkelä 2008, 34, 35.) Paradoksaalinen kehä oli valmis: tutkijat olivat osa valokuvataiteen ilmiökenttää, mutta arvostelijoiden mielestä heidän olisi pitänyt pysyä siitä erillään, jotta he eivät olisi vaikuttaneet siihen. Olin tutkijana sekä diskurssin tuottaja että osa sitä.

Ensimmäinen tutkimusartikkelini olisi hyötynyt omasta positioinnistani valokuva-taiteen kentän toimijana ja määrittelyihin osallistuvana tutkijana. Diskurssianalyysin tekijän tulisi määritellä oma paikkansa suhteessa hegemoniseksi määrittämäänsä diskurssiin, sillä yleensä tutkija suuntaa tutkimuksellista huomiota oman sitoutumisensa mukaan: esimerkiksi feministisesti orientoituneet tutkijat kiinnittävät huomionsa sukupuolten, seksuaalisuuksien, ruumiillisuuden esittämiseen liittyvään epätasa-arvoon; jälkikolonialistit puolestaan rotujen ja etnisyyksien rakentumiseen liittyviin valta-asetelmiin ja marxilaisesti orientoituneet puolestaan luokan kysymyksiin tai uusliberalistisen talouspuheen vaikutuksiin. Tekstissä ajoittain viljelemäni ironia, joka vaati kontekstin ja ironian kohteen tunnistamista, aiheutti merkitysten huojuntaa. Kenties toisenlaisen metodin kanssa ironia olisi ollut toimiva kaksoisstrategia, mutta ei diskurssianalyyt-tisen metodin kanssa. Kiikkerästä positioistani käsin analyysini ei ollut niin terävä kuin se olisi ollut, jos diskurssien tutkijana olisin pohtinut myös mahdollisia muutoksia, esittänyt vaihtoehtoisia hierarkioita, puhetapoja ja niiden potentiaalisia vaikutuksia. Toisaalta artikkeli, joka on julkaistu ajallisesti hyvin lähellä tutkimuksen kohdetta, tuo esiin aika-aiheututkimuksen ongelmat kaikkein paljaimmillaan: pikemminkin kuin ilmiön analyysinä se toimii itse kenttänä, jolla määrittelyistä kamppaillaan ja vallasta taistellaan. Seuraava artikkelini *Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School* (2008) laajensi brändin toimintatapojen analyysiä ja asetti suomalaisen kansainvälistymishankkeen laajemmin osaksi taiteeseen liitettyä talouspuhetta ja taidehistoriaa.

3.6. HEGEMONINEN DISKURSSI – UHKA VAI MAHDOLLISUUS?

Tutkimukseni edetessä hegemonisen diskurssin käsite alkoi tuottaa ongelmia. Diskurssien analysoijana koin olevani puun ja kuoren välissä. Yhtäältä tutkijan piti lukea tutkimusaineistosta esiin diskursseja, joita kyseisessä ajassamme pidettiin niin luonnollisina ja vakiintuneina, että niitä ei edes ollut tarvetta kirjoittaa esiin. Ne piti tunnistaa hegemonisiksi diskursseiksi, sillä ilman vallitsevien diskurssien määrittämistä on vaikea määrittää tai tunnistaa heikkoja, epänormaaleja tai vastadiskursseja. Toisaalta tutkijan piti osata kuunnella aineistoa, antaa aineiston puhua ja vain sensitiivisesti seuraila, miten eri diskurssit aineistossa vahvistuivat ja heikentyivät, polveilivat ja pulpahtelivat.

Koin, että diskurssianalyysin tekijänä olin vaarassa lukea aineistoani ennako-oletus-teni mukaisesti. Lisäksi välillä tuntui, että menetelmä oli miltei ärsyttävän tutkijakeskeinen, sillä diskurssianalyysi jo tutkimusmenetelmänä osoittaa tutkijaan ja vaatii tutkijan oman paikan määrittelyä. Merkitysten muodostuminen pysähtyy hetkeksi tutkijan tehdessä tulkintaansa. Tästä kaikesta seuraa, että huomio kääntyy diskursiivisia käytäntöjä tarkastelemaan tutkijaan, joka käytännössä on katsoja ja tulkitsija. Analyysin tulos riippui siitä, mitkä asiat otin mukaan esim. taideteosten konteksteista tai kritiikin konteksteista sekä siitä, miten paikansin kritiikkejä tai määrittelin niiden kirjoittajien asemia.

Toisaalta juuri ”diskurssianalysoidessani” representaatioita, joilla käsityksiä suomalaisesta valokuvataiteesta tuotettiin, metodi väkisin teki tutkijasta näkyvän ja samal-

la osoitti lähitaidehistorian ”todellisuuden” rakentuneisuuden. Taiteilijoiden teoksista ja taiteesta kirjoitetuista teksteistä saattoi lukea molempia: sekä vallitsevia käsityksiä tukevia että niitä vastustavia diskursseja. Kun taide ja taideteokset ajatellaan instituutioiden tukemiksi rakennelmiksi, on tärkeä huomioda taiteen ja emansipaation välinen suhde (Ridanpää 2005, 38) erityisesti, jos tulkinnoissa ja luennoissa on tarkoitus vastustaa hegemonista diskurssia. Vaikka jotakin asiaa pidettäisiin vakiintuneena asiana tai käytäntönä, se ei kerro siitä, miten asiaa käytännössä valvotaan ja hallinnoidaan (Foucault 1980, 216–217). Taiteen toimintapiireissä tutkijat ja taideinstituution portinvartijat voidaan konkreettisesti nimetä ja kun taiteen asiantuntijat ja yleisö hyväksyvät tietynlaiset esittämistavat, aiheet ja taiteen tekemisen muodot, muutos mahdollistuu. Jotta kulttuurinen muutos olisi mahdollista, täytyy ihmisten näkemyksen todellisuuden luonteesta ja ideologisten tulkintojen olla muutettavissa. (Ks. Ridanpää 2005, 42–43.)

4. Kenttä toiminnallisuutta painottavana työkaluna

4.1. SUOMALAISEN VALOKUVATAITEEN KENTÄN VAKIINTUMINEN

Valokuvateoksilla on Suomessa ollut yli kolmen vuosikymmenen ajan korkeataiteen status. 1970-luku merkitsi valokuville siirtymistä korkeataiteen ulkopuolisesta ilmaisumuodosta osittain kuvataidekentän taidelajiksi. Vaikka valokuvaa taiteena esittävät, kouluttavat ja säilyttävät rakenteet ja instituutiot muodostuivat tuolloin, valokuvaa rakennettiin jo 1960-luvulta lähtien osaksi suomalaisen taidekentän instituutioita (Lintonen 1988, passim). Muiden muassa Suomen valokuvataiteen museo perustettiin vuonna 1969. Valokuvataiteessa saattoi saada koulutusta, kun Taideteolliseen oppikouluun (ent. Taideteollinen korkeakoulu, nyk. Aalto-yliopisto) perustettiin iltalinja 1960-luvun alkupuolella. Vuonna 1971 valokuvaajien koulutus aloitettiin Lahdessa (nyk. Taiteen ja viestinnän oppilaitos), ja vuonna 1973 myös Taideteollinen oppilaitos erotti kamerataiteen nimen alla kulkeneiden elokuvan ja valokuvan erillisiksi oppiaineiksi (Saraste 2005). Valokuvataiteen omien näyttelyinstituutioiden, järjestöjen perustamisen ja apurahasysteemin myötä suomalaisen valokuvataiteen kenttä vakiintui 1970-luvun loppuun mennessä ja valokuva sai oman taidetoimikunnan vuonna 1977 (Lintonen 1988). Kiinnostus valokuvien historiaan lisääntyi, ja kysyntään vastasi valokuvataiteeseen keskittynyt Galleria Hippolyte, joka aloitti toimintansa Ismo Kajanderin luotsaamana Helsingissä 1978 esittelemällä paitsi ajankohtaisia suomalaisia valokuvaajia myös nykypäivän näkökulmasta mykistävän kattauksen amerikkalaisia ja ranskalaisia valokuvauksen klassikoita.³⁰ Am-

30 Ismo Kajander, Caj Bremer, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Matti Saanio ja Sakari Sunila perustivat Hippolyte-yhdistyksen vuonna 1979, joka myöhemmin tunnettiin Valokuvataiteen seurana (perustettu 1981 ja rekisteröity 1983). Seuran toiminta oli vastalause Valokuvataiteen museolle, joka ei pysynyt kasvavan ja voimistuvan valo-

mattinimikkeenä valokuvataiteilijaa on käytetty 1970-luvun lopulta lähtien (Karttunen 1993, 42–48).³¹ Suomalaisen valokuvataiteen omasta toimintakentästä voidaan puhua 1970-luvulta lähtien, ja siitä lähtien valokuvat ovat teoksina osallistuneet tämän kentän ritualistiseen ja taloudelliseen toimintaan.

Valokuvan tie taiteeksi ja suhteellisen omalakiseksi valokuvataiteen kentäksi kävi määrittelykamppailuiden kautta, mikä myös tutkimusartikkeleissani osoitetaan. ”Valokuva mursi kuvataiteen kolmikannan”, Arja Elovirta kirjoitti *Taide*-lehdessä 1980-luvun lopussa. Valokuva huojutti maalaustaiteen, veistotaiteen ja grafiikan muodostamien perinteisten taidemuotojen tasapainoa (Elovirta 1989, 18–23). Suomalaisen valokuvataiteen kentän muotoutumisen intensiivisiä kamppailuita käytiin paitsi taiteen statuksesta myös kentän rajojen määrittelyistä yhtäältä käyttökuvan, toisaalta nykytaiteen suuntauksien välillä (ks. Rastenberger 2014; 2012). *Valokuva*-lehdellä oli merkittävä rooli suomalaisen valokuvan kentän kokoajana, valokuvaajien tukijana ja kansainvälisten ilmiöiden esittelijänä. 1980-luvulla valokuvaajien ammattilehden kaltaisena se oli pitkälti keskittynyt valokuvauksen ilmaisullisiin ja ammatillisiin kysymyksiin. Aikaisempina vuosikymmeninä *Valokuva*-lehden sisältöä olivat suurelta osin hallinneet soveltava valokuvaus, journalistinen valokuva sekä filmi- ja kameratekniikka. Tämä oli johtunut osittain siitä, että lehden toimituskuntaan kuului laajasti valokuvan eri ammattijärjestöjen edustajia, joiden intressit olivat vaikuttaneet lehden sisältöön. Ne jäivät sivurooliin, kun 1990-luvun alussa lehden linja muuttui vuosina 1991–1996 päätoimittajana (ja vuonna 1990 toimitussihteerinä) työskennelleen Kati Lintosen myötä. 1990-luvun alusta lähtien *Valokuva*-lehti alkoi vahvistaa valokuvataiteen omaa kenttää, tehdä eroa käyttökuvan muotoihin ja profiloitua nimenomaan valokuvataidetta esitteleväksi ja siitä kirjoittavaksi lehdeksi. Valokuvan ammattijärjestöt jättäytyivät 1990-luvun alussa pois lehden toimituskunnasta. Parin vuoden kuluessa ammattijärjestöt olivat korvautuneet alueellisilla valokuvakeskuksilla ja valokuvataiteen järjestöillä. Lehden uusina lukijoina ja sisältöä suuntaavina toimijoina olivat nopeasti kasvavan valokuvataiteen kentän järjestöt kuten Valokuvataiteilijoiden liitto ja alueelliset valokuvakeskukset. *Valokuva*-lehdessä saivat runsaasti tilaa ympäri Suomea järjestetyt kansalliset ja erityisesti kansainväliset valokuvataapahtumat ja näyttelyt. Lehden linjan muutoksen myötä myös valokuvan teknisistä asioista kirjoittaminen väheni ja loppui miltei kokonaan. Elina Heikka on suomalaisten valokuvalehtien historiasta kirjoittaessaan todennut, että tekniikan osuuden väheneminen on yleensä tarkoittanut halua irrottautua valokuvauksen

kuvataiteen kentän vaatimusten tasolla. (Ks. Elovirta 1992, 417.) Hippolyten kansainvälisen toiminnan tukena olivat hyvät yhteydet Ruotsiin ja erityisesti Tukholmalaiseen galleriaan Camera Obscuraan, jonka kautta monet kansainväliset valokuvänäyttelyt saapuivat Hippolyteen ja Helsinkiin. Tiina Rauhala on käsitellyt pro gradu -tutkielmassaan Valokuva-galleria Hippolyten ensimmäisen vuosikymmenen toimintaa (Rauhala, 2008).

31 Termi valokuvataiteilija mainitaan ensimmäisen kerran Taideteollisen korkeakoulun valokuvalinjan opinto-oppaassa vuonna 1977.

harrastajille suunnatusta lehdestä ja siten ollut verrannollinen haluun toimia vakavasti otettavana taidelehtenä. Ilmiö on tuttu paitsi Suomessa myös kansainvälisesti. (Heikka 2000, 113.) 1990-luvun suomalaisen taidekeskustelun hengen mukaisesti kuvista kirjoittamisen painotus alkoi siirtyä valokuvaajan kokemuksista kohti kuvan vastaanoton käsittelyä. 1990-luvun aikana *Valokuva*-lehti siirtyi valokuvaajien ammattilehdestä kuvan katsomista ja merkityksiä ja erilaisia konteksteja käsitteleviin teemoihin.

Valokuvataiteen kentän määrittelyä testattiin valokuvien tyyllillisillä, retorisilla ja muotoon liittyvillä strategioilla. Vaikka perinteinen dokumentaarinen ilmaisu hallitsi pitkälle 1990-luvulle suomalaisen valokuvataiteen kenttää, yhä vahvemmin esiin nousivat myös tekemisen tavat, joita yhdisti vastareaktio sekä perinteistä dokumentaarista ilmaisua että modernin ihanteita kohtaan. Erityisesti huomio kiinnittyi dokumentaaristen projektien retoriikkaan ja esittämistapoihin. Monet valokuvaajat olivat siirtyneet jo 1980-luvun loppupuolella ohjaamaan kohteitaan, kun dokumentaarisen valokuvan autenttisuus ja näennäinen tyylin kaihtaminen ”totuudellisuuden takeena” olivat paljastuneet silmänlumeeksi (ks. Brotherus ja Kaila 2002, 57–59). Muiden muassa Jan Kaila (*Taikuri – Elis Sinistö*, 1985–2004), Jorma Puranen (*Kuvitteellinen kotiinpaluu*, 1991–1994 ja *Curiosus Naturae Spectator* -sarja), Veli Granö (*Onnela*-sarja, 1985), Kari Soinio (*On lottovoitto syntyä Suomeen*, 1991 ja *Mikseivät pojat leiki nukeilla?*, 1992) sekä Olli Jaatinen ja Kare Lampinen (*Taiston ja Heikin tutkimukset*, 1990) toivat valokuvissaan esiin sopimuksenvaraisuuden, poseeraamisen ja rakentuneisuuden, jotka irrottautuivat kuvajournalismin dokumentaristisista ideaaleista. Toisaalta kansainvälisen huomion kohteeksi nousivat Esko Männikkö ja Jouko Lehtola, joiden ilmaisu tukeutui juuri perinteiseen dokumentarismiin ja jotka tulkittiin eksotoksen suomalaisuuden kehyksessä. Aluksi arastikin postmoderneiksi kutsutut lähestymistavat lomittuivat yhteen moninaisten muodollisten kokeilujen kanssa: valokuvataidetta rakennettiin ja lavastettiin, valokuvia käytettiin kollaaseina, niitä kierrätettiin ja lainattiin käyttökuvien joukosta. Valokuvia esitettiin paitsi kehystettyinä seinillä myös kokeellisesti tilallisina installaatioina, valokaapeissa, zoetroopeissa, stereokuvina ja diaesityksinä. Myös muiden kuvataiteen muotojen avulla pohdittiin valokuvan ominaisuuksia. 1980-luvun aikana valokuvataidetoiminta kasvoi, laajeni ympäri maata ja alkoi kansainvälistyä vuosikymmenen lopulla perustettujen alueellisten valokuvakeskusten aktiivisen toiminnan ja valokuvatapahtumien ansiosta.³² Alueellisten valoku-

32 Alueellisia valokuvakeskuksia perustettiin 1980- ja 90-lukujen vaihteessa paikallisen aktiivisuuden ansiosta sekä alueellista tasa-arvoa edistävän kulttuuripoliittisten painotusten myötä. (Victor Barsokevitsch, Kuopio 1987, Oulun Pohjoinen valokuvakeskus 1987, Mikkelin valokuvakeskus 1989, Valokuvakeskus Nykyaika Tampere 1989, Luovan valokuvauksen keskus Jyväskylä 1989, Etelä-Karjalan kuvakeskus, Savitaipale 1989 ja Valokuvakeskus Peri, Turku 1990.) Alueellisista valokuvakeskuksista muodostui 1980- ja 90-luvuilla keskeisiä kansainvälisen toiminnan paikkoja ja ne levittivät sekä yleistä valokuvaan liittyvää teoriatietoisuutta että postmoderneiksi kutsuttuja kuvateoreettisia ajatuksia. Keskukset järjestivät 1980-luvun lopulta lähes vuosittain valokuvatapahtumia, joissa esiteltiin kansainvälisiä valokuvaajia, kuraattoreita, teoreetikoita ja

vakeskusten järjestämistä tapahtumista tuli kansainvälisen keskustelun foorumeita. Jan-Erik Lundström, joka 1990-luvun alussa toimi Pohjoisen valokuvakeskuksen taiteellisena johtajana, määritteli suomalaisen valokuvataiteen hiljattain vakiintuneen kentän haurauden, mutta nykynäkökulmasta tarkkanäköisesti myös tulevaisuuden: Lundström kirjoitti, että ”termi valokuvaus on ainoastaan lyhenne valokuvan kanssa tehtävien toimien verkostolle” (Lundström 1991, 15, 31).

4.2. KENTTÄ – ARKIJÄRKINEN BOURDIEULAINEN TYÖKALU

Tutkimustani voi hyvällä syyllä kutsua valokuvataiteen kentän tutkimukseksi.³³ Kun tutkimusartikkeleissani puhutaan valokuvataiteen kentästä, käsitettä käytetään yleis-terminä, joka tarkoittaa tiettyä yhteiskunnallista systeemiä ylläpitäviä toimintoja ja rituaaleja. Arkipuheeseen asti päätynyt yhteiskunnallisten toimintayksiköiden tai vaikutuspiirien kutsuminen kentiksi periytyy ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun (1930–2002) teksteistä.

Bourdieu on käytetty teoreetikko suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa. Yhtäältä syynä lienee se, että hänen tekstejään on käännetty, kommentoitu ja sovellettu jo hyvin tuoreeltaan suomeksi ja suomalaiseen yhteiskuntaan. Toisaalta kulttuurin asema on korostunut Bourdieun yhteiskunta-analyyseissä (Purhonen, Rahkonen, Roos 2006, 37–39; Alapuro 2006, 55–69). Kuitenkin ennen kaikkea Bourdieun tapa hahmottaa yhteiskuntaa yhdistää teorian ja empirian tavalla, joka toimii monilla aloilla ja monille tutkijoille esimerkillisenä (Purhonen & Rahkonen & Roos 2006, 15, 18; Bourdieu 1998, 11) ja tekee malleista joustavasti sovellettavia muihin aikoihin ja yhteiskuntajärjestelmiin. Bourdieun analyyseissä ja teksteissä innostavaa on ollut hänen asenteensa tutkimusten monimuotoisiin empiirisiin aineistoihin – joukossa mm. valokuvat – joihin hän sosiologisia mallejaan

muita valokuva-alan toimijoita. Esimerkkeinä mm. Oulun Pohjoisen valokuvakeskuksen *Pohjoinen valokuva* -tapahtuma, Jyväskylän Luovan valokuvauksen keskuksen *Lumo* ja Tampereen valokuvakeskus Nykyajan järjestämä *Valokuva Tampere* (vuodesta 2001 *Backlight*).

33 Valokuvataiteen kentän rakentamisen ja itseymmärryksen kannalta keskeisiä sodan jälkeistä aikaa käsitteleviä tutkimuksia ovat olleet Kati Lintosen tutkimus suomalaisen valokuvataiteen kentän muotoutumisesta 1970-luvulla (1988) sekä Sari Karttusen valokuvataiteilijoiden asemaa käsittelevät useat tutkimukset (mm. 1993, 1998, 2000, 2005, 2006, 2009). Kenttää 2000-luvun vaihteessa kartoitti Marjatta Tikkasen tutkimus *Selvitys valokuvataiteen kentästä* (2001). Viime vuosikymmenten historiaa luovista tutkimuksista tärkeä on Leena Sarasteen suomalaisen taidevalokuvan 1950-lukua käsittelevä tutkimus *Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla* (2004). Yhtä merkittävimmistä suomalaisen valokuvataiteen kenttää etabloivista tutkimusprojekteista johti tutkija Jukka Kukkonen 1980-luvulla. Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaan johdolla inventoitiin suomalaisia valokuvataiteen ja valokuvan kulttuurihistorian kannalta olennaisia kuvaarkistoja. Tuloksena oli suomalaisen valokuvan historiikki *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992* -teos sekä ensimmäinen valokuvaajamatrikkeli, johon koottiin valokuvaajat vuosilta 1842–1920. Teosten julkaisu ajoitettiin suomalaisen valokuvauksen 150-vuotisjuhlavuoteen 1992. *Valokuvan taide* -teoksessa Arja Elovirta kirjoitti, että valokuvan oikeutus taiteena vaati sille myös historian (Elovirta 1992, 416) ja sen teos tarjosi.

testasi. Bourdieun teksteissä teoria tuntui muodostuvan käytännöistä, joissa heterogeeniset aineistot eivät näyttäytyneet ongelmana vaan rikkautena. Juuri valokuva-aineistojen analyysien takia itse tutustuin hänen teksteihinsä (Bourdieu et al. 1965).

Bourdieuille kenttä on termi ja tapa puhua yhteiskuntiin muodostuneista talouden, politiikan, taiteen, kulttuurin ym. toimintaympäristöistä, joiden hallinnasta ja voimavaroista kamppaillaan.³⁴ Kentät koostuvat kullekin yhteiskunnan osa-alueelle tyypillisistä pääomista, esimerkiksi taloudellisesta (raha), symbolisesta (arvovalta, maine) tai sosiaalisesta pääomasta (suhteet ja verkostot). Kentän ylläpito vaatii jatkuvaa ja aktiivista toimintaa ja siihen kuuluu sekä valintojen tekemisen pakko että mahdollisuus muuttaa kulttuurinen pääoma vaihtoarvoksi. (Bourdieu, 2007, 99–168.) Kentät ovat sosiaalista tilaa, ja Bourdieun mukaan aina joiltain osin alisteisia taloudellisen tuotannon kentälle. (Bourdieu 1991, 245.) Kentän käsite oli lisä Bourdieun käytäntöjä ja teoriaa yhdistävään sanastoon, jonka merkittävin ja tunnetuin käsite on vuonna 1977 teoksessa *Outline of a Theory of Practice* lanseerattu habitus. Bourdieun mukaan jokaisella kentällä on äänessä lausumattomia sääntöjä, koska kentän toimijoilla on habitus, joka määrää ja rajoittaa heidän toimintaansa. Ilmaisuuksia tapahtuu kompromissina sen välillä mitä kentällä voi ja saa ilmaista ja mistä asemasta käsin (Bourdieu 1977). Habitus on samaan aikaan sekä käytäntöjä järjestävä rakenne, että yhteiskunnan muiden rakenteiden synnyttämä kokonaisuus (Mäkelä 1994, 250–251; Bourdieu 1988, 48). Bourdieun habituksen käsitettä on pidetty eräänlaisena yhteiskunnallisena ja sosiaalisena sovelluksena Michel Foucault’n diskursiivisten käytäntöjen käsitteestä. Yhteistä Bourdieun habitukselle ja Foucault’n diskursiivisille käytännöille on, että kulttuuriset ja yhteiskunnalliset diskurssit sekä niihin liittyvät käytännöt ovat kiinnittyneet siihen tilaan, jossa diskurssi rakentuu.

Kentän käsitteen arkikäyttöön on Bourdieun teksteistä jäänyt toiminnallinen painotus. Siitä huolimatta, että Bourdieu kehitti kentän käsitteen kuvaamaan tiettyä yhteiskunnallista järjestelmää tietyllä hetkellä, keskeistä käsitteessä on toiminta, erityisesti keskinäinen kilpailu. Vaikka kamppailu hallinnasta ja hallituksi tulemisesta on kentällä käynnissä alituisesti, ryhmät eivät välttämättä kamppaile toisiaan vastaan. (Bourdieu 1991, 245.) Toiminnallisen painotuksen takia Bourdieun kenttä eroaa sosiologisten järjestelmäteoreetikkojen (mm. Talcott Parsons) näkemyksestä. Siinä missä järjestelmäteoreetikot esittävät tasapainon olevan järjestelmän normaalitila, Bourdieun kentän teoria painottaa toimintaa. David Swartzin mukaan Bourdieun tapa lähestyä ryhmien muodostumista on osa durkheimilaista perinnettä, jossa yhteiskuntaryhmät ovat dynaamisia kamppailutiloja ja toimijoiden tuotoksia. Symboliset ja sosiaaliset määrittelyt tuottavat myös yhteiskunnallisia rakenteita. Enemmän kuin ryhmien sisäisen kiinteyden ja keskinäisen solidaarisuuden vahvistamiseen Bourdieu keskittyy Swartzin mukaan siihen, miten tuo kiinteyden ja solidaarisuus tuotetaan ja pidetään yllä jatkuvassa uudelleenmäärittelyssä.

34 Taiteen kentän tarkastelua ja sen käsitteestä erit. Bourdieu 1993, 1996, Bourdieu & Wacquant 1995, Reed-Danahay 2005 ja Swartz 1997.

lyn ja vaihtuvuuden tilassa. (Swartz 1997, 48.) Taiteen kentän toimijoiden on jatkuvasti rakennettava kenttää ja pidettävä yllä sen rajoja.

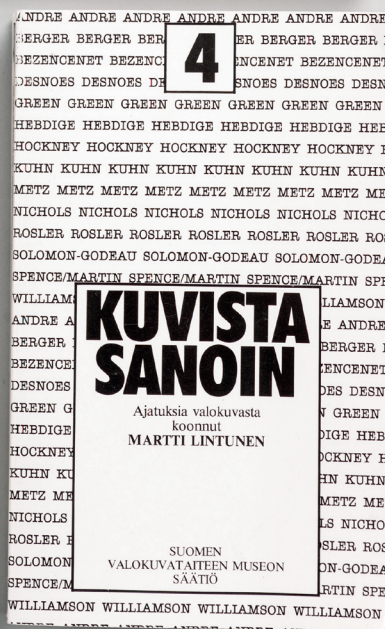
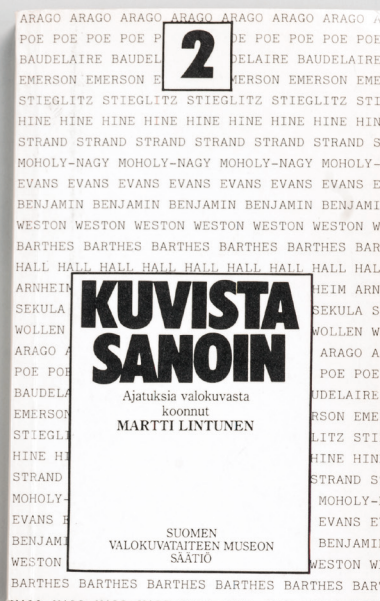
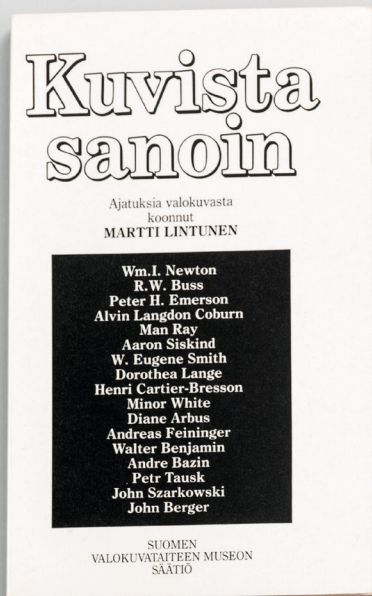
Ajoittain Bourdieu antaa kuvan, että jokainen kenttä luo oman sosiaalisen habituksensa, mutta toisaalta hän myös antaa ymmärtää, että toimija tuo kentälle oman, historiallisesti rakentuneen ja ruumiillistuneen habituksensa. Bourdieuta onkin viime vuosikymmeninä kritisoitu mm. kentän ja habituksen välisen suhteen epämääräisestä määrittelystä. Kenttäteorian vahvuutena voidaan pitää sen kontekstisidonnaisuutta. Lähes kaikissa Bourdieun keskeisissä teoksissa käsitellään määrittelykamppailun merkitystä ryhmien muodostumisessa yhteiskunnan eri osa-alueilla.³⁵

4.3. KÄSITTEIDEN KAUTTA JÄRJESTYVÄ KENTTÄ

Tähän tutkimukseen kuuluvissa artikkeleissa valokuvataiteen kentän toimintaa on tarkasteltu käsitekeskeisellä metodilla, jossa – kuten Mieke Bal asian ilmaisee – käsitteet merkitsevät erojen tiedostamista, myöntämistä, neuvottelua ja vuorovaikutusta (Bal 2002, 6–11).

Artikkelissa ”Cracking a field of ice: The Finnice 91 photographic-art export project” määrittelin 1990-luvun alun suomalaisen valokuvan *Finnice* -vientihankkeen poikiman keskustelun avulla tuoreen valokuvataiteen kentän vallitsevia ja haastavia näkemyksiä siitä, miten valokuvaan taiteena tulisi suhtautua. Järjestävinä käsitteinä käytin ”kansallisen”, ”modernin” ja ”postmodernin” käsitteitä sekä niiden 1990-luvun alun valokuvataiteen kentältä nousevia määrittelyjä. Artikkelissa ”Nykyvalokuvataide ja valokuvaa käyttävää nykytaide: kesän 2002 kuumat keskustelunaiheet” tarkastelin kotimaisen valokuvataiteen kentällä käytettyjä erottautumisstrategioita. Vaikka taiteiden välisiä raja-aitoja oli purettu 1960-luvulta lähtien, valokuvataiteen ja valokuvaa käyttävän nykytaiteen välisen rajan määrittely koettiin 2000-luvun alussa edelleen tärkeäksi kansainväliseen huomioon nousseen valokuvataiteen myötä. Kentän määrittelyssä keskeisellä sijalla olivat käsitteet ”valokuvataiteilija”, ”valokuvataideteos” ja ”kuraattori”. Viimeisessä artikkelissa ”Sukupolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa 1990-luvun alussa” jäljitin Pierre Bourdieun ajatusta, että ”sukupolvi” on kamppailukäsite ja sukupolvet syntyvät usein koulutusjärjestelmässä. Kun suomalaisen valokuvataiteen kentän rajoja määriteltiin 1990-luvun alussa, koulutus oli keskeisessä roolissa. Sukupolven käsitettä käytettiin myös värivalokuvan asemoimisessa valokuvataiteen tekemisen välineeksi. Värivalokuvaus tuotiin esiin uuden sukupolven asiana, vaikka se samaan aikaan oli osa valokuvataiteen oppilaitoksissa pesinyttä kamppailua uuden ilmaisumuodon hallinnasta ja oikeasta tavasta tehdä valokuvataidetta.

35 Bourdieu on analysoinut sitä, miten kamppailu usein kärjistyy ryhmien edustajien ja edustettavien suhteen analysointiin. Olennaisia tekstejä aiheesta ovat mm. ”The Social Space and the Genesis of Groups” teoksessa *Language and Symbolic Power* vuodelta 1991 ja *What makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Group* vuodelta 1987 sekä *Distinction*-teoksessa luku ”Classes and Classifications” (1984).



Martti Lintusen toimittama *Kuvista sanoin* -esseekokoelmasarja vuosilta 1983, 1984, 1986 ja 1988, esitteli kansainvälistä valokuvateoriaa suomen kielellä.

Kaikkien kolmen edellä mainitun artikkelin läpi kulkee keskustelu paitsi valokuvataiteesta myös ”postmodernin” käsitteestä. Keskustelu ”postmodernista” liittyi olennaisesti suomalaisen valokuvataiteen kentän vakiintumiseen ja määrittelyyn paitsi suhteessa kuvataiteen kenttään myös kansainvälisyyteen. Valokuvataiteen vakiintuminen Suomessa tapahtui rinnan postmodernikeskustelun ja sitä myöten valokuvan ja taiteen merkitysten uudelleenarvioinnin kanssa. Vuonna 1990 *Valokuva*-lehden pääkirjoituksessa *Postmodernia?* (1990, 3) päätoimittaja Kati Lintonen totesi, että kuten muidenkin taidevirtausten kohdalla myös postmodernin kohdalla suomalainen valokuvataide seuraa muuta maailmaa kymmenen vuotta jäljessä. Eikä vain muuta maailmaa, vaan myös muita yhteiskunnan alueita, sillä ennen kuin postmoderni Suomessa liitettiin valokuvaan, se oli esillä yhteiskuntateorioissa sekä ajan nykyaidekeskustelussa.³⁶ Erityisesti anglo-amerikkalaisessa kulttuurissa valokuva oli keskeinen väline modernismin kritiikissä ja postmodernin ajatusten testaamisessa ja määrittelyssä jo 1970-luvun lopulla.³⁷ Kansainvälisen kehityksen ja suomalaisen valokuvataiteen piirissä tehdyt moninaiset kokeilut huomioiden on yllättävää, että muuhun kuvataiteeseen ja visuaaliseen kulttuuriin hyökynyt postmoderni teoretisointi ei valokuvataiteen parissa ottanut Suomessa tulta ennen 1980–90 -lukujen vaihdetta, vaikka aiheeseen liittyviä kansainvälisesti keskeisiä tekstejä käännettiin suomeksi jo 1980-luvun alkupuolelta lähtien. Roland Barthesin *Camera Lucida*n käännoistä *Valoisaa huonetta* päästiin lukemaan suomeksi jo vuonna 1985, minä lisäksi erityinen taidonnäyte oli Martti Lintusen toimittama neliosainen *Kuvista sanoin* -esseekokoelmasarja (1983, 1984, 1986, 1988). Sarjan kaksi viimeistä osaa sisälsivät

36 1980-luvun Suomessa keskustelua postmodernista ei käyty valokuvataiteen piirissä vaan erityisesti *Taide*-lehdessä. *Taide*-lehti taustoitti postmodernin moniulotteista käsitettä julkaisemalla yhteiskuntatieteiden, filosofian ja taideteorian ajattelijoiden suomeksi käännettyjä tekstejä. 1980-luvun taidepuheen postmodernikeskustelun monimuotoisuus tuodaan havainnollisesti näkyviin Leena-Maija Rossin väitöskirjassa *Taide vallassa* (1999). Lukuisista, ristiriitaisistakin postmodernille annetuista merkityksistä Rossi nostaa esiin määreitä, joita käsitteeseen suomalaisittain kytkettiin: subjektiivisuus, eklektismi, ylevä, ironia, pluralismi, appropriatio sekä keskeisinä keskustelun paikkoina kysymykset ruumiillisuudesta, minuudesta ja identiteetistä, totuudesta ja tietämisestä, originaalisuuden kritiikistä, kielestä, merkityksistä ja merkeistä sekä representaatiosta ja politiikasta. (Rossi 1999b, passim.)

37 Alun perin Douglas Crimpin kuratoima näyttely *Pictures* New Yorkissa Artists' Space -galleriassa vuonna 1977 esitteli nk. postmodernin käsitteen valokuvan ja valokuvaajien teosten kautta. Mukana näyttelyssä olivat mm. Sherry Levine, Robert Longo ja Jack Goldstein. Seuraavan vuoden aikana galleria esitteli myös Cindy Shermanin ja Louise Lawlerin valokuvia. Käsitetaide oli murtautunut modernismia ja modernismin ”taidetta taiteen vuoksi” -periaatteita kiinnittämällä huomiota taiteen, taiteena olemisen ja taideteoksena olemisen ehtoihin. Jos käsitetaide ei asettunutkaan suoranaisesti perinteisten taidemuotojen vastavoimaksi, se ainakin pohti ja kyseenalaisti korkeataiteen päämääriä. (Sakari 2000, passim.) Suomessa valokuvan ja käsitetaiteen liitto tarkoitti sitä, että kuvataiteilijat laajensivat toimintakenttäänsä kohti valokuvaa ja ottivat valokuvan kuvataiteen päämäärien käyttöön. Valokuvataiteen virallisen kentän laidoilla valokuvalla oli kuitenkin 1980-luvulla ollut pieni, mutta merkittävä rooli osana käsitetaiteen kehitystä ja siten myös postmodernien ajatusten esijoukkona. Näistä lähtökohdista ammentavia taiteilijoita olivat mm. Lauri Anttila, Jan Kaila sekä Jan-Olof Mallander, Carl-Erik Ström, Stuart Wrede ja muut Elonkorjaaja-taiteilijaryhmään kuuluneet.

Victor Burginin, Abigail Solomon-Godeaun ja Linda Andren kirjoittamia valokuvan postmodernikeskusteluun keskeisesti kuuluvia teoreettisia tekstejä. Mutta koska artikkelien kääntäjät tulivat filosofian ja yhteiskuntatieteiden piiristä – ja käännöksissä oli toivomisen varaa – kirja ei löytänyt valokuvataiteen parista kuin muutamia kontekstietoisia lukijoita ennen seuraavaa vuosikymmentä. Valokuvataiteen ja postmodernin suomalaisen liiton viiveen syyksi Lintonen arveli, että edelleen jatkunut kiista valokuvan asemasta taiteen kentällä oli viivytttänyt postmodernikeskustelun ja sen visuaalisten ilmaisujen saapumista suomalaisen valokuvataiteen piiriin (Lintonen 1990, 3). Vastikään omat instituutiot ja taidestatusten saavuttanutta valokuvataidetta hallitsivat modernistiset, subjektiiviseksi tai romanttiseksi kutsutut sekä dokumentaariset näkemykset. Ne pitivät yllä valokuvan tuoretta taidestatusta eivätkä liian läheisesti flirttailleet kuvataiteen kanssa ja siten riskeeranneet valokuvataiteen kentän itsenäistä asemaa.

5. Dokumenteista ja diskursseista haastattelutilanteisiin

5.1. HAASTATTELUYHTEISKUNTA

1990-luvun alun laman aikana konstruktionistis-lingvistisen kääntein seurauksena sosiologit kirjoittivat enemmän diskursseista, narratiiveista ja retoriikasta kuin ihmisten oloista ja sosiaalisista ongelmista, kirjoitti Vesa Puuronen poleemisesti vuonna 2005 käsitellessään *Sosiologia*-lehden pääkirjoituksessa sosiologian tutkimusparadigmoja (Puuronen 2005, 57). Vaikka ”ihmisten olot ja sosiaaliset ongelmat” tuskin ovat erotettavissa niitä muokkaavista diskursseista, ymmärsin Puurosen kriittisyyden ja vieraantumisen tunteen kolmen kirjoittamani tutkimusartikkelin jälkeen. Olin tarkastellut valokuvataiteen kentän ilmiöitä kirjallisten dokumenttien perusteella ja analysoinut suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistymistä diskurssianalyysin keinoin. Tutkimukseni oli reagoinut julkisuuskynnyksen ylittäneisiin kertomuksiin ja hegemonisiin diskursseihin. Diskurssien sijaan halusin keskustella toimijoiden kanssa. Oletin haastattelujen tarjoavan tulkintoja, jotka eivät välttämättä lyöneet läpi medioissa: erilaisista asemista käsin puhuvat ihmiset tuntuivat laventavan ja tarjoavan moniäänisemmän kuvan tapahtumista kuin julkaistu kirjallinen aineisto. Toisaalta lähihistorian dokumenttien tunteminen oli myös hyvä lähtökohta suullisten tarinoiden ja historiantulkintojen keräämiselle. Näistä syistä tutkimukseni aineisto laajeni valokuvataiteen kansainvälisten toimijoiden suullisiin haastatteluihin.

Sosiologi David Silverman on kirjoittanut, että elämme haastatteluyhteiskunnassa, jossa ihmiset viettävät päivittäin tuntikausia kysymällä ja vastaamalla kysymyksiin. Elämä tehdään ymmärrettäväksi erilaisten haastattelujen kautta. Yksilöiden haastatteluilla on keskeinen merkitys tiedon hankinnassa esimerkiksi tiedotusvälineissä, viihteessä, terveydenhuollossa ja oikeuslaitoksessa. Olennaista on, että yksilö voi toimia merkityksellisen tiedon tuottajana ja samalla muodostaa tiedolle sen merkitykseen vaikuttavan

kontekstin. (Silverman 1993 ja 2000; Fontana 2001, 161.) Modernin jälkeinen yhteiskuntamme koostuu ”suurten tarinoiden” jälkeisistä pienistä palasista ja päivittäisistä detaljeista (Silverman 1997), joita me merkityksellistämme.

Miten ja millaista tietoa voidaan tuottaa tutkimushaastatteluilla? Useita haastatteluaineistoa koskevia tutkimuksia leimaa kahtiajako haastattelun tuottamaa tietoa kohtaan. Kahtalaisista tarkastelutavoista, joilla haastatteluaineistoa lähestytään, David Silverman käyttää termejä positivistinen ja vastavuoroinen³⁸ (Silverman 1993, 90–95), Clive Seale (1998, 202–216) termejä realistinen ja idealistinen, ja Pertti Alasuutari puolestaan fakta- ja näytenäkökulma (Alasuutari 1994). Näistä tarkastelutavoista edellinen painottaa haastattelua haastattelutilanteen ulkopuolista todellisuutta heijastelevana, tietoa tuottavana tapahtumana. Tämän ajattelutavan mukaan haastattelu antaa luotettavia faktoja maailmasta ja asiasta, jota haastattelu käsittelee. Tieto ei riipu sen tuottamisen tavasta. Jälkimmäisen tarkastelutavan mukaan haastateltavat nähdään kokevina subjekteina, jotka haastattelutilanteessa rakentavat sosiaalista todellisuuttaan ja käsitystään asioista (esim. Silverman 1993, 90–95.) Tämä lähestymistapa painottaa haastateltavien omaa kokemusta ja sen merkitystä tiedon tuottamisessa. Tällöin kiinnitetään huomiota myös haastattelutilanteeseen, joka nähdään todellisuuden rakentumisen paikkana. Haastattelua voidaan siis käyttää sekä tutkimuksen resurssina että tutkimuksen kohteena.

Niin kutsutun laadullisen haastattelun tavoitteena on paitsi saada tietoa, myös ymmärtää haastateltavien tapaa merkityksellistää asioita. Merkitykset leikkaavat haastattelijan omia kokemuksia ja näkemyksiä, minkä tiedostaminen tiedon tuotannon prosessissa on keskeistä. Kuten feminististä tutkimusperinnettä edustava Elina Oinas on kirjoittanut: ”Nykykeskustelun kannalta keskeisin emansipoiva haastattelukirjallisuuden teema lienee tutkijan paikantuneisuus ja tutkijan osallisuus osana aineistoa. Koska tutkimus tehdään aina jostain näkökulmasta, tutkijan tulee tarkasti raportoida tutkimuksen kulun vaiheet. Sekä tutkija että haastateltavat tulee esittää sekä toimijoina että ihmisinä.” (Oinas 2004, 218.)

5.2. KANSAINVÄLISTYMISTIETOA HALLITSEVAT HAASTATELTAVAT

Tätä tutkimusta varten tehtyjen haastattelujen tavoitteena oli selvittää suomalaisen valokuvataiteen viime vuosikymmenten kansainvälistymisprosessia; sen rakentumista ja rakentamista sekä välillisiä vaikutuksia suomalaisen valokuvataiteen kenttään. Kyseessä olivat varsin perinteiset asiantuntijahaastattelut (ks. määrittelystä esim. Alastalo & Åkerman 2010, 372–392), joilla pyrittiin hankkimaan tietoa valokuvataiteen kansainvälistymiseksi kutsutusta ilmiökentästä.

Haastatteluihin etsittiin ihmisiä, joiden toiminta ajallisesti, alueellisesti tai näkökulmaltaan tuntui tarjoavan vaihtelevia tulkintoja valokuvataiteen kansainväliseen toi-

38 Englanniksi ”positivism” ja ”interactionism” (Silverman 1993).

mintaan. Haastateltavien valinnasta keskustelimme yhdessä tutkimusryhmäni *Pohjan tähdet – Suomalaisen valokuva- ja videotaiteen kansainvälistyminen* (2005–2009) jäsenen Leena-Maija Rossin, Sari Karttusen, Juha Suonpään ja Kati Kivisen kanssa. Kaikki ryhmämme jäsenet olivat tehneet tutkimusta valokuva- tai videotaiteen kansainvälistymisen kysymysten kanssa. Kansainvälisyyttä määriteltiin kahdessa portaassa: yhtäältä pyrimme haastateltavia valitessamme määrittelemään kansainvälisen toiminnan lavasti, toisaalta haastateltavilta kysyttiin haastatteluissa kansainvälisyyden määritelmiä. Haastateltavia valitessamme kansainvälinen toiminta saattoi tarkoittaa kotimaisten valokuvaajien näyttelyitä ja toimintaa ulkomailla tai kansainvälisten toimijoiden vierailuja, näyttelyhankkeita ja niiden organisointia Suomessa, se saattoi tarkoittaa valokuvaajan opiskelua ja uraa Suomen ulkopuolella tai kotimaasta käsin organisoituja vientihankkeita ja kansainvälisiä verkostoja. Rajaava tekijä oli väline, taidekontekstiin tuotettu valokuva ja sen ympärille rakentuneet käytännöt.³⁹

Haastateltavaksi valikoituminen merkitsi, että tutkijaryhmämme arvion mukaan henkilön kokemuksilla ja tiedolla on merkitystä.⁴⁰ Lisäarvoa tiedolle antoi, että kansainvälistymistä oli 2000-luvun alun Suomessa voimakkaasti painotettu sekä kulttuuripoliittisissa että koulutuksellisissa linjauksissa.⁴¹ Haastatteluja tehdessämme oli selvää, että ”kansainvälistymistiedon” hallitsijat olivat tärkeitä henkilöitä instituutioille. Se toi valtaa myös valokuvataiteen kentällä. Kansainvälistymistietoon liittyvän vallan takia käytän haastattelujen yhteydessä käsitettä eliittihaastattelu.⁴² Eliittihaastatteluksi on

39 Nykyään, jolloin taiteilijoita ja taideteoksia yhä harvemmin luokitellaan välineen ja tekotavan perusteella, tätä voi pitää kapeana rajauksena, mutta toisaalta haastateltavat edustivat laajasti erilaisia taiteen kentän ammatteja ja tekijöitä. Vaikka monet haastateltavistamme toimivat myös laajemmin nykytaiteen kentällä, haastattelumme keskittyi henkilön toimintaan valokuvataiteen parissa. Esimerkkeinä haastattelemistamme valokuvataiteen ja nykytaiteen kentän toimijoista mm. Ilona Anhava, Veli Granö, Marjatta Levanto, Asko Mäkelä ja Pirkko Siitari.

40 Ennen haastattelua haastateltavalle toimitettiin kysymykset etukäteen. Osa kysymyksistä oli kaikille yhteisiä, osa sovitettu kyseisen haastateltavan mukaan. Haastatteluista varten hankin tietoa haastateltavien aiemmasta toiminnasta, mm. ansioluetteloista, näyttelymateriaalista, haastateltavien omista julkaisuista sekä lehtikirjoituksista. Muutamissa haastatteluissa Sari Karttunen viittasi myös aikaisempaan haastatteluaineistoon, jonka hän oli tehnyt vuosina 1990–1991 ja 1994–1995. Tätä aineistoa hän on käsitellyt artikkelissaan *Valokuvan verkostoista kohti globaaleja taidemarkkinoita – Katsaus 1990-luvun puolenvälin tapahtumiin*. (Karttunen, 2012.)

41 Ks. mm. Hannele Koivusen selvitys *Onko kulttuurilla vientiä* (2004) ja Marko Karon Näyttelyvaihtokeskus Framelle tekemä selvitys *Koordinaatteja tilassa ja ajassa* (2007). Asiasta myös Tuovi Hippeläisen haastattelussa (2007) sekä Mika Hannulan Kuvataideakatemian avajaispuheessa 11.9.2002.

42 Eliitti-termiä käytetään yleisesti merkityksissä, jotka viittaavat erityisasemaan ja valtaan. Verrattuna luokan tai yhteiskuntaryhmän käsitteeseen, eliitti-käsite tuo yleensä ihmisten mieliin määritellyn henkilön tai ihmisryhmän. Kysyttäessä lähes jokainen osaa määritellä yksilön tai ihmisryhmän, jonka katsoo kuuluvan eliittiin. Eliitti-käsitteen voima on sen kansanomaisessa käytössä, sillä vaikka kaikki tietävät mitä eliitillä tarkoitetaan, sen tarkka määrittely on hankalaa. Lähemmin tarkasteltuna rajaveto eliitin ja ei-eliitin välillä tuo ilmi käsitteen epämääräisyyden ihmisryhmien luokitteluperusteena. Tekemissämme haastatteluissa eliitin määrittely on sidoksissa paitsi valokuvataiteeseen, myös yhteiskunnalliseen vallanjakoon ja vallanjaon ym-

1900-luvun alkupuolelta asti kutsuttu haastattelutyyppeä, joka on kohdistunut yhteiskuntien ylimpien osien yksilöihin ja ryhmiin, joilla on keskimääräistä enemmän tietoa, rahaa ja valtaa (Odendahl & Shaw 2002, 299). Vaikka eliittihaastattelujen aineistot on perinteisesti kerätty poliittisen ja taloudellisen eliitin jäseniltä, viimeaikoina huomio on kiinnittynyt entistä enemmän ammatilliseen ja intellektuaaliseen, jopa julkisuuden henkilöiden eliittiin (mt., 303). Eliittihaastattelu on terminä perusteltu myös bourdieulaisten symbolisen pääoman käsitteen valossa. Haastateltavillemme oli kertynyt kokemusten kautta kansainvälistymisen tietoa ja taitoa eli symbolista pääomaa, jota me halusimme heidän jakavan. Eliittihaastattelulle on myös tyypillistä, että osa haastateltavista vastasi tiukasti instituutioiden ja organisaatioiden edustajina. Osa jopa korosti sitä, että vastasi nimenomaan edustamansa instituution näkökulmasta, joka saattoi erota hänen henkilökohtaisesta näkemyksestään: ”Minulla on omat henkilökohtaiset mielipiteeni, mutta tämä on minun työni ja edustan osastoni mielipidettä”, paikansi itsensä Tuovi Hippeläinen, valokuvataiteilija ja Taideteollisen korkeakoulun visuaalisen kulttuurin osaston dekaani. (Hippeläinen 2007.)

Tutkimushaastattelut ovat aineistoa, joka on tuotettu tutkijoiden aloitteesta. Siitä huolimatta niiden avulla hankittu tieto syntyy kiinteässä vuorovaikutuksessa haastateltavan ja haastattelijan välillä. Perinteisesti haastattelutilanteessa haastateltavan ja haastattelijan roolien on ajateltu pysyvän suhteellisen vakaina riippumatta siitä, kuinka niitä kyseenalaistetaan tilanteen edetessä. Haastattelija pysyy tiedon hankkijana ja haastateltava tiedon antajana. (Tiittula & Ruusuvuori 2005a, 13–14; Tiittula & Ruusuvuori 2005b, 23.) Tätä ennako-oletusta on usein kritisoitu sekä sukupuolentutkimuksen että viime vuosikymmenenä myös yhteiskuntatieteiden piirissä. Sari Karttunen ja minä kuuluimme valokuvataiteen tutkijoina valokuvataiteen kentän toimijoihin. Olimme molemmat toimineet kentällä erilaisissa asemissa, joten kansainvälistymishaastatteluissamme emme pyrkineet pitämään yllä illuusiota neutraaleista haastatteliijoista. Hallitsemamme kansainvälistymistieto ja toimintamme kentän määrittelijöinä samalla kentällä haastateltavien kanssa antoi meille tiedon tuomaa valtaa suhteessa haastateltaviin ja teki myös meistä ”symbolisen eliitin” jäseniä edellä kuvatussa merkityksessä.

5.3. HAASTATTELUTYYLIT

Elina Oinas erottelee feminististä haastatteluperinnettä käsittelevässä artikkelissaan kuuntelevan, keskustelelevan ja kyseenalaistavan haastattelutyylin. Kuuntelevassa tyyli-ssä, joka on ollut feministisessä tutkimusperinteessä vallitseva, haastattelija pyrki pysymään hiljaa ja antamaan haastateltavalle tarpeeksi tilaa määrittellä teemalle keskeisinä pitämänsä aiheet. Tällöin kuitenkin haastateltava harvoin lausuu ääneen oletuksiaan

märtämiseen (Odendahl & Shaw 2002, 301). Sari Karttunen on Suomessa ensimmäisenä viitannut eliittihaastattelun käsitteeseen taiteen kentällä (Karttunen 2009, 46–50).

ja arvailujaan siitä, mitä hän olettaa tutkijan kuulevan ja ajattelevan. Ilmaisematta jää myös, kuinka paljon hän muokkaa kertomustaan sen mukaan, mitä olettaa tutkijan haaluavan kuulla. Keskustelevassa tyyliässä puheenaiheet ja niiden kommentointi ovat näkyvämpiä. Kyseenalaistava tyyli saattaa tuoda haastattelutilanteeseen jännitteitä, koska haastateltavan kommenttien kyseenalaistaminen voi tuntua haastattelutilanteeseen kuuluvien ääneenlausumattomien ”käytöstapojen” vastaiselta. Toisaalta haastattelijan vastaväitteet ja lisäkysymykset antavat haastateltavalle mahdollisuuden tarkentaa lausumiaan ja argumentoida jo haastattelun aikana tutkijan tulkintojen puolesta tai vastaan. (Oinas 2004, 226–227.)

Tekemämme haastattelut asettuivat keskustelevan ja kyseenalaistavan haastattelun väliin. Keskustelevassa tyyliässä puheenaiheiden valinnan dynamiikka oli näkyvämpi, koska haastattelijat sanoivat ääneen kiinnostuksen kohteitaan. Vaikka haastateltaville oli annettu etukäteen lista haastattelun kysymyksistä, keskusteleva tapa vaikutti siihen, että haastateltava saattoi itse olla päättämässä siitä, mikä on olennaista tietoa aiheesta, olla vastaamatta joihinkin kysymyksiin tai painottaa toisia. Välillä haastateltavat kysyivät meiltä, keskustelimme keskenämme, ehdotimme tai kyseenalaistimme haastateltavan lausumia.

Laajoja kysymyksiä ja määrittelyjä sisältävät haastattelut ovat aina jossain määrin kerronnallisia. Narratiivisuus on läsnä yhtäältä tiedon tuottamisen metodina tutkimusaineistoa tuotettaessa tai toisaalta aineiston tulkinnassa. Raija Erkkilä on määritellyt kaksi haastattelijatyyppeä ja kutsuu näitä fenomenologisesti ja narratiivisesti asennoituneiksi haastattelijoiksi: fenomenologi etsii kokemuksen olemusta ja toivoo kuulevansa mahdollisimman välittömiä ja reflektioimattomia kokemuksen kuvauksia, narratiivisesti suuntautunut tutkija kannustaa haastateltavaa kuvaamaan kokemuksen monia ulottuvuuksia ja hänelle kertojan reflektio on toivottavaa. (Erkkilä 2006, 198–201.) Erkkilän määrittelemä narratiivisen haastattelijan rooli oli tapauksessamme luonteva, sillä välillä haastateltavat itse ottivat kanssatutkijan tai -tulkitsijan roolin. Tässä mielessä kiinnostavia olivat haastateltavat, jotka uransa aikana olivat tehneet myös valokuvataiteeseen liittyvää taidehistoriallista tai yhteiskunnallista tutkimusta kuten Elina Heikka, Jan Kaila, Marjatta Levanto, Kati Lintonen, Asko Mäkelä ja Marjatta Tikkanen. Haastateltavinakin he kysyivät tutkijoilta ja tarjosivat tulkintareittejä aineistoon. Roolien häilyminen sai minut tiedostamaan myös oman paikkani haastatteluissa, sekä pitämään mielessä ennakkokäsityksiäni ja asenteitani myös muiden haastateltavien kohdalla. Vasta litteroitua aineistoa lukiessani ymmärsin, että olin tiedostamattani – yhtäältä puheliaisuuteni takia, toisaalta koska en halunnut ”leikkiä haastattelijaa” – asettanut haastattelijaroolini ihanteeksi jo aiemmin mainitun ajatuksen osallisesta ja paikantuneesta tiedosta.⁴³

43 Esimerkkejä. Mm. Oinas 2004, 224, Hollway & Jefferson 2002, johdanto.

Tutkimushaastattelutilanteisiin jännitteitä lisäsi se, että tutkimushankkeemme *Pohjan tähdet – suomalaisen valokuva- ja videotaiteen kansainvälistyminen* oli saanut näkyvyyttä etukäteen, ja haastateltavilla oli ennakkoasenteita tutkimuksen motiiveja ja päämääriä kohtaan. Aloittaessamme tutkimushanketta vuonna 2005 Helsingin Sanomat julkaisi kokosivun artikkelin, jossa kuvailtiin tutkimushanketta ja sen mahdollisia päämääriä (HS 20.3. 2005). Artikkelin kirjoittaja toimittaja Anu Uimonen kysyi: ”Ovatko tutkijat nyt ryhtymässä ilonpilaajiksi, jotka haluavat mitätöidä suomalaistaiteilijoiden menestyksen?” Vaikka lehtijutussa ei annettu aivan yksiulotteista kuvaa tutkimushankkeesta, tutkijat esitettiin varoittelvina henkilöinä, joilla oli selvä ennakkoasenne tutkimuskohteeseen: ”... on sääli, jos kansainvälisestä menestyksestä tulee taiteellisen työn arvon ainoa mittari”, [tutkimushankkeen johtaja FT, dosentti Leena-Maija] Rossi sanoo. Lehtijutun lopussa toimittaja kärjisti asian: ”Internetistä löytyy jo sijoittajille suunnattuja taiteilijanotereauksia, joissa taiteilijan arvo nousee kuin pörssikurssi sen mukaan, mitä enemmän arvokkaita biennaaliosallistumisia ja kritiikkejä hänen cv:ssään on. Vientivalokuva edustaa usein kaikille sopivaa ’international clean’ -tyyliä.” (Uimonen 2005.)

Haastattelutilanteiden aluksi haastateltavat usein ilmaisivat, olivatko tutkimushankkeen puolella vai sitä vastaan. Teimme suurimman osan haastatteluista vuonna 2007, jolloin julkinen keskustelu valokuvataiteesta ja kansainvälistymisestä liitettiin usein Helsinki Schooliin eli Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen vientihankkeeseen, joka kannusti ja markkinoi suomalaisia valokuvataiteilijoita ja valokuvaopiskelijoita kansainvälisille taidemarkkinoille. Keskustelu Helsinki Schoolin ympärillä keskittyi usein taloudellisen ja taiteellisen menetyksen rinnastamiseen. Monet haastateltavistamme viittasivatkin siihen, että valokuvataide Suomessa on malliesimerkki muutoksesta, jossa suhteellisen lyhyessä ajassa on siirrytty karismaattisesta ideologiasta tilanteeseen, jossa kaupallinen menestyspuhe usein hallitsee puhetta valokuvataiteesta (kuten myös mm. Heikka 2004, Karttunen & Rastenberger 2007, Rastenberger 2008).

Toisinaan aloitimme haastattelut tilanteessa, jossa haastateltava avoimesti epäili tutkijoiden motiiveja ja pyrkimyksiä. Haastattelu kuitenkin usein sitoutti epäluuloisenkin haastateltavan tutkimukseen, sillä haastattelutilanteessa pystyimme osoittamaan arvostusta haastateltavan tietoa kohtaan ja vakuuttamaan hänet yhteisestä tiedosta ja kiinnostuksesta. Laadullisen haastattelumetodin valtasuhteiden takia on olennaista, että haastateltava voi luottaa tutkijahaastattelijan käsittelevän hänen antamaansa informaatiota ja kertomiaan kokemuksia arvostavasti. Haastattelututkimuksissa, joissa on käsitelty luottamuksen rakentamista haastattelutilanteessa (esim. Jones 2004, 259–260; Hirsjärvi & Hurme 2001, 98) on usein korostettu haastattelun perustana sitä, että mielipide- tai asenne-eroista huolimatta haastattelijä kunnioittaa haastateltavaa, haastateltavan kokemuksia pidetään kiinnostavina ja haastateltavalle on selvää, mihin haastattelua käytetään. Nämä olivat tavoitteinani sekä haastattelutilanteissa että ennen kaikkea kun käytin haastatteluissa tuotettua tietoa. Haastattelut saivat luettavakseen artikkelit, joissa hei-

dän haastatteluitaan käytettiin ja tarkistivat etukäteen kommenttinsa ja niiden kontekstin. Kukaan haastatelluista ei kieltänyt nimensä tai kommenttinsa käyttämistä.

Vaikka haastateltavan epäluulojen voittaminen loi jännitteitä haastattelutilanteisiin, selvästi julkituotu samanmielisyys ei sekään ollut ideaalitalanne. Haastattelu saattoi muistuttaa yhteistä muistelua ja ajoittain haastateltavan roolina oli kommentoida haastattelijoiden keskinäistä keskustelua.

Anna-Kaisa Rastenberger: Eilen puhuttiin kirjoittajan sukupuolen merkityksestä yhdessä Leena-Maijan [Rossi], Juhan [Suonpää] ja Sarin [Karttunen] kanssa...

Sari Karttunen: Juha oli kirjoittanut tekstiä, jossa se pohti sukupuolikysymyksiä... ja mietti tuleeko turpiin vai ei.

AKR: Juha avasi mulle ihan uudella tavalla Helsinki Schoolin kuvastoa, kun se sanoi, että tämä kyllä kävis tällaseks masturbaatiokuvaksi... Mä olin ihan että: Mitä??? Sitten ruvettiin katsomaan, että kuinka paljon siellä on tällaista autoeroottista materiaalia tässä Helsinki School luettelossa...

SK: On kyllä vähän eri sävy että onko se kuvankäyttäjän masturbaatiotarkoituksessa vai onko se autoeroottista...

AKR: Se on totta, mutta jos ajattelee tätä ”international clean”-käsitettä tai cooliutta, niin eikö siihen jos mihin sopisi sisäänpäin kääntynyt autoeroottisuus. Ei pyritäkään saamaan seksuaalivärinää.

SK: Se on cool, koska se on autoeroottinen, ei ole rävähtävä silmille tuleva seksuaalisuus, mutta silti voi esittää jotain vähäpukeista. Siinä on se verho välissä...

Haastateltava: hmm...voihan sitä testailla itekin... (Haastattelu 2007.)

Keskinäisen kivan kerhoksi muuttunut haastattelutilanne oli vaarassa muokata haastateltavan lausuntoja vastaamaan sitä, mitä hän oletti haastattelijan toivovan kuulevan. Haastatteluissa, joissa haastateltavalla oli positiivinen suhtautuminen tutkimusaiheeseemme, luottamuksellinen haastattelutilanne aiheutti tasapainottelua yhtäältä yhteisen asian äärelle kokoontumisen ja empaattisen kuuntelemisen, toisaalta haastattelutilanteen vaatiman tiedonhankinnan välillä (ks. Tiittula & Ruusuvaori 2005b, 42). Vaikka puheen rekisterit ja tulkinnat joskus irtosivat tutkijapuheelle oletetusta asiallisuudesta, myös tällaiset hetket olivat tärkeitä paitsi sosiaalisen tilanteen kannalta, myös näkemysten tuulettamiseksi.

5.5. KUKA PUHUU JA KENELLE?

Kenelle haastateltavat puhuivat haastatteluissa? Haastattelutilanne ei tuota haastateltavien ”puhtaita” kokemuksia, vaan kertomukset kokemuksista tulee asettaa yhtäältä suhteeseen sen kanssa, mitä haastateltava olettaa haastattelijan ajattelevan ja toisaalta kulttuuriseen tarinaan eli siihen, millaisen historian haastateltava itse ”kirjoittaa” menisyydelle (Oinas 2004, 220; Hollway & Jefferson 2002) Haastattelutilanteet ovat tiedon tuottamista, jolloin haastateltava saattoi myös hyvin suoraan kertoa toiveensa tut-

kimuksen tavoitteista. Jotkut haastateltavat tuntuivat pettyneen historian kirjoitukseen tai oman roolinsa huomioimiseen osana suomalaisen valokuvataiteen lähihistoriaa. Heillä oli halu saada oma näkökulmansa mukaan tutkijan tuottamaan uuteen ”viralliseen” tarinaan. He joko suorasanaisesti tai rivien välistä ehdottivat, että tutkija korjaisi aiemman historiankirjoituksen, jota he pitivät vääristyneenä. Haastateltava sovitti tutkijoille rehabilitoijien ja historian oikaisijoiden viittaa.

Haastateltavat ajattelivat usein puheelleen paljon laajemman yleisön kuin vain paikalla olleen haastattelijan. He kertoivat kokemuksiaan kuvitteelliselle yleisölle, jota me tutkijoina edustimme tai joihin tutkimuksellamme heidän arvionsa mukaan oli vaikutusta. Erityisesti ulkomailla toimiville valokuvaajille saatoimme vaikuttaa viestinvälittäjiltä suomalaiselle valokuvataiteen kentälle. Tästä esimerkkinä ulkomailla asuvan ja valtaosin kansainvälisesti toimivan valokuvaajan kommentti:

Valokuvaaja: Niin egosentristä puuhaa... kaikki vahtivat itseään. Kaikki vahtivat omia etujaan, jotkut tekevät sen voimakkaammin, jotkut tekevät sen heikommin, jotkut tekevät suuremmalla porukalla, jotkut tekevät yksin. Keräilijä alkaa puhua, kenen teoksia hän ostaa, ja alkaa puhua sen puolesta ... koska mitä enemmän taiteilija esiintyy, sitä tärkeämpi se teos on. Vastaavasti kuraattoreilla on sama juttu, että kuka on ensimmäisenä pitänyt minkäkin näyttelyn ja vienyt taiteilijaa eteenpäin. Se on ympyrä, kaikki yrittää tehdä sen oman eteen. Galleristi yrittää pönkittää omia taiteilijoitaan ja keräilijä yrittää pönkittää omia taiteilijoitaan...

Sari Karttunen: Miten selvää sinulle oli, että touhu on tällaista, kun lähdit tähän touhuun? Oliko joku selittänyt sinulle vai opitko sen itse?

Valokuvaaja: Minä olen sen oppinut. Minulla oli sellainen käsitys, mutta se oli aika abstraktia, enkä tiennyt mitä se tarkoittaa käytännössä. Se kuulostaa kauhean helpolta, mutta vaatii aikaa... Pääasia on aina se teoksen sisältö, ei auta vaikka olisi kuinka hyvät kaverit. Jos se teos ei kannu, niin se ei kannu. (Haastattelu 2007.)

Haastatteluaineiston käytössä ja tulkinnessa kertomusten merkitykseen vaikuttaa aivan olennaisesti se, miten tutkija paikantaa haastateltavan sanomisen, eli millaisiin diskursseihin kertomus paikannetaan. Suvi Ronkainen on kirjoittanut tutkimusaineiston ”puhuttamisesta” kolmivaiheisesti analyysin, tulkinnan ja luennan keinoin. Ronkaisen kolmijaottelu perustuu tapaan, joka määrittää tutkijan suhdetta tutkimusaineistoon. Aineistoa aluksi rajataan ja järjestetään analyysissä, jota seuraavassa tulkintavaiheessa tutkija luo merkityksiä teoreettisen tai käsitteellisen kontekstualisoimisen avulla. Tulkinnessa tutkija yhdistää aineistosta tehdyt havainnot teoreettiseen tulkintakehikkoon. Luenta puolestaan on Ronkaisen mukaan jo aineiston rajojen venyttämistä, joka hyödyntää aineiston monitulkintaisuutta, mutta vaatii tiukkaa näkökulman aukikirjoittamista välttääkseen ylitulkintojen vaarat. (Ronkainen 2004, 65–67.)

Edellä lainatussa valokuvaajan puheessa huomioni kiinnittyi hänen yhtäkkiseen kommenttiinsa teoksen sisällön merkityksestä. Kommentoidessaan teoksen sisällön tärkeyttä, jopa ristiriidassa edellä sanomansa kanssa, valokuvaaja tuntui huomioivan jo etukäteen mahdollisen kritiikin siitä, että ulkوتاiteelliset asiat saavat liikaa huomiota kansainvälisillä taidemarkkinoilla menestyneillä taiteilijoilla, kuten valokuvaaja itse on. Valokuvaajan kommentin voi liittää samaan diskurssiin aiemmin mainitun Asko Mäkelän kirjoituksen kanssa, jossa Mäkelä arvosteli tutkijoita huomion kiinnittämisestä ”valokuvataiteilijoiden ympärillä olevaan ilmiöön” itse taideteosten sijaan (Mäkelä 2008, 34–35). Kun Mäkelä piti ongelmana sitä, että keskustelu taiteen reunaehdoista ja yhteiskunnallisista ilmiöistä vie huomion pois olennaisesta eli valokuvataideteoksista, niin haastateltu valokuvaaja sitä vastoin tuntui painottavan sitä, että Suomessa ei ehkä edes aavistettu, miten raadollista toiminta kansainvälisellä kentällä on ja miten paljon taidemaailman toimintaan liittyy ulkوتاiteellisia asioita.

Valokuvaajan haastattelusta saa toisistaan poikkeavia merkityksiä, jos se ankkuroituu valokuvataiteen kaupallistumisdiskurssiin tai valokuvataiteilijan ammattikuvan diskurssiin. Edellisessä valokuvaajan voi tulkita vastaavan jo edeltä arvosteluun taiteen kaupallistumisesta sisällön kustannuksella: ”pääasia on aina se teoksen sisältö, se ei auta vaikka olisi kuinka hyvät kaverit”, jälkimmäisessä korostuu se, että toiminen valokuvataiteilijana kansainvälisellä vaatii kylmäpäistä, jopa skeptistä ammatillaisuutta, jossa ei pidä naivisti uskoa mihinkään yleiseen taiteen sisältöön, vaan ihmiset taiteen(kin) parissa tavoittelevat vain omia etujaan. Kansainvälinen toiminta valokuvataiteen kentällä on kovaa työtä, se ei ole sinisilmäisten hommaa, eikä sitä tule pitää itsestäänselvyytenä.

Haastattelut olivat ensisijaisena aineistonani vain artikkelissani ”Sukupuolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa 1990-luvun alussa”. Vaikka haastatteluissa oli tuotettu valtavasti kiinnostavaa ”faktatietoa”, päädyin analysoimaan aineistoa käsitteen avulla, jota en olisi ennen haastatteluja osannut työkaluksi ehdottaa. Haastatteluaineiston luenta nosti esiin tilanteita ja kokemuksia, joista haastateltavat puhuivat sukupuolvien vaihtuvuuden, uutuuden, murroksen tai muutoksen termein. Esimerkiksi oman taiteensa markkinoinnista puhuessaan eräs haastatelluista sanoi: ”Mä olen niin hirveen eri sukupolvea, että en ymmärrä sitä. Tai itse en voisi tehdä sellaista, mutta ymmärrän kyllä, että se on käyttökelpoista.” (Haastattelu 2007.) Lähestyin aineistoa tämänkaltaisten kommenttien valossa. Kysyin, miten sukupuolvien luokittelu valokuvataiteen kentällä, kansainvälistyminen ja kamppailut oikeasta tavasta tehdä valokuvataidetta liittyvät toisiinsa. Millaisten tekijöiden ja asioiden ajateltiin edustavan eri sukupolvia? Haastatteluaineiston perusteella tutkimustuloksena oli, että valokuvataiteen koulutuksen kansainvälistymispyrkimyksiä, muuttuvaa käsitystä valokuvataiteilijuudesta sekä värin käyttöä valokuvataiteessa 1990-luvun alussa pyrittiin ymmärtämään myös sukupolvierontekojen kautta. Samalla tuotettiin käsityksiä valokuvataiteen sukupolvista.

5.6. HAASTATTELUT OSANA TAIDEHISTORIAN TUTKIMUSTA

Taidehistorian tutkimuksessa haastatteluilla on historiallisesti ollut merkittävä rooli tiedonhankintavälineenä. Kysymällä taiteilijoilta, keskustelemalla heidän kanssaan eli haastatteleamalla on perinteisesti etsitty taiteilijoiden omia intentioita, jotka – kuten nk. uuden taidehistorian⁴⁴ myötä on usein sanottu – muodostavat yhden teoksen monista konteksteista. Tutkija on toiminut taiteilijan ”luottohenkilönä” ja ”tulkkina”, kielellistäjänä ja nimeäjänä. Viimeaikaisessa suomalaisessa nykytaiteen tutkimuksessa taiteilijahaastattelut ovat väitöskirjojen lähdeluetteloiden perusteella edelleen puolustaneet paikkaansa tiedonhankintamenetelmänä. Usein haastattelut on yhdistetty laajoihin teoreettisiin, filosofisiin tai yhteiskunnallisiin tutkimusotteisiin eikä niiden tuottama informaatio hallitse tutkimuksen sisältöä. Väitöstutkimuksia, joissa taiteilijahaastattelut ovat tutkijan argumentaation tukena, mutta eivät lähteenä, viime vuosina ovat tehneet mm. Helena Erkkilä (2008) Leevi Haapala (2011), Hanna Johansson (2005) ja Kati Kivinen (2013).

Jälkistrukturalistisen teorian, mm. Roland Barthesin, Julia Kristevan ja Hélène Cixous’n tekstien myötä teoksen vastaanottoa alettiin kuitenkin arvostaa enemmän kuin tekijän intentiota ja tavoitteita. Myös diskursiivisen tutkimusotteen johdosta painopiste siirtyi taiteilijan intentioista taideteosten, kuvien tai historiallisten ilmiöiden tulkintaan ja luentaan, joka saa hetkeksi paikannetun merkityksen vastaanottajan luennassa ja aina uuden muodon uusien luentojen kautta. Viime vuosikymmeninä taidehistorian tutkimukseen vaikuttaneiden käänteiden – mm. kielellisen, performatiivisen ja affektiivisen käänteiden⁴⁵ – myötä haastattelutietoa voi tarkastella useista eri näkökulmista ja haastattelutiedon- ja metodin asemaa taidehistorian nykytutkimuksessa voisi arvioida uudelleen. Kuten edellä on jo todettu, viime vuosina suomalaisessakin taiteentutkimuksessa on puhuttanut uusmaterialistiseksi kutsuttu tutkimusote, joka on nostanut keskusteluun diskursiivisen ja representaation ulkopuolelle jääviä asioita ja alueita ja kritisoinut ainoastaan representaatioihin palautuvaa taiteentutkimusta (ks. Parikka ja Tiainen 2006, 9; Kontturi 2005, *passim*; Johansson 2010, 196–199).⁴⁶ Uusmaterialistinen lähestymistapa

44 Niin kutsutun ”uuden taidehistorian” myötä taidehistorian tutkija muuttui kulttuurintutkijaksi, jolloin esteettisten arvojen sijaan kuvia ja taiteeseen liittyviä ilmiöitä lähestyttiin kulttuuristen merkityksien kautta (Bryson, Holly, Moxey 1994, xvi).

45 Kielellisen käänteiden myötä tutkimuksellinen huomio kiinnitetään kieleen todellisuutta muokkaavana ja konstruoivana tekijänä. Performatiivisen käänteiden myötä mitä tahansa hyvin arkipäiväistäkin tapahtumaa tai toimintaa voidaan tarkastella performanssina, joka asettaa näkyville – uusintaen, toistaen kyseenalaistaen arvoja, merkityksiä tai merkitysjärjestelmiä. Keskeistä on, että kyse on tilanteesta ja tapahtumasta, ei yksilön, ryhmän tai kohteen pysyvästä olemuksesta tai ominaisuudesta. Affektiivinen käänne sijoittuu 1990-luvulle ja sen myötä tutkijat ovat korostaneet dualismien purkamista, kokonaisvaltaisuutta ja tunteiden merkitystä tutkimuksessa. Rakenteiden sijaan korostuvat epähierarkkiset yksityiskohdat.

46 Uusmaterialisuus liittyy sekä Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin että feministisesti orientoineeseen ajatteluun, jonka edustajina muiden muassa Rosi Braidotti ja Elizabeth Grosz.

tarjoaa haastateltavalle osallistuvaa ”kanssatutkijan” roolia, jossa toimijuus, tekijyys, tutkijuus ja ”äänen antaminen taiteilijalle” etsii uutta paikkaa. Uusmaterialistisessa lähestymistavassa materiaallinen taideteos nähdään prosessina. Materiaalisen prosessin kautta taiteilija fyysisenä ja tietoa tuottavana olentona on tärkeämmässä roolissa kuin silloin, kun hänen tekemänsä taideteos nähdään pelkästään merkitysten tuottamisen paikkana ja hänen työskentelynsä vain merkityksen tuottamisena (ks. esim. Bolt 2004; Kontturi 2005). Tutkijan työskentely ”kentällä”⁴⁷ ei palaudu perinteiseen antropologiseen käsitukseen kenttätutkijasta (ks. esim. Hirsjärvi & Hurme 2001, 11) vaan työskentely keskellä teosten prosesseja ja osana niiden eri vaiheiden sanallistamista, on nähty hedelmällisenä tutkijan ja taiteilijan vuorovaikutussuhteena. Mia Hannula on kuvannut keskustelua taiteilijan kanssa ”taiteen tekemisen ja sanallistamisen tiukkana yhteytenä”. Teoksen rakentumiseen liittyvien prosessien käsittely osana sen sisältöä mahdollistuu huomioimalla erilaisten tiedontuottamisaineistojen erityispiirteet. Taiteilijan kertomat taiteelliseen prosessiin liittyvät asiat lisäävät tietoa teoksista ja prosesseista ja siten monimuotoistavat tulkinnan mahdollisuuksia. (Hannula 2005, 119.)

Paitsi niinkutsutun uusmaterialistisen tutkimuksen piirissä, haastattelumetodia on kiinnostavasti artikuloitu mm. Margareta Willner-Rönnholmin vuonna 2001 julkaisussa väitöskirjassa, jonka aineistona on mittava entisten taideopiskelijoiden haastatteluaineisto. Tutkimus käsitteli Turun piirustuskoulussa vuonna 1950 opiskelleiden naisten ja miesten elämää ja taiteellista uraa ja sitä kautta avasi taidemaailman sukupuoleen ja ammattiin liittyviä käytäntöjä. Willner-Rönnholm pohti tutkimuksessaan, miten haastateltavien henkilöhistoria ja ammatillinen status vaikutti heidän onnistumisen kokemuksiinsa taiteellisella urallaan. Willner-Rönnholm käsitteli tutkimuksessaan haastattelutilanteita ja niiden osuutta keräämäänsä informaatioon sekä oman taustansa vaikutusta informaation tulkintaan. Hän pohti mm. sukupuolen vaikutusta kiinnittäen huomionsa siihen, että itse tapahtumat, joista haastateltavat kertoivat eivät olleet niin tärkeitä kuin ne merkitykset, jotka tapahtumille annettiin. Tapahtuman koko ei ollut suhteessa sille annettuun merkitykseen osana haasteltavan itseymmärrystä. Ja toisaalta myös nämä merkitykset olivat yhtä epävakaita kuin muisti. (Willner-Rönnholm 2001, erit. 39–53.) Innostava on myös tutkimus Kirsi Heininen-Blomstedtin tyypitaloja käsittelevä väitöstutkimus, jossa hän käytti yhtenä aineistonaan asuntoalueen asukkaiden haastatteluja. Heininen-Blomstedt ei lähestynyt tiedonhankintaa ja objektiivisten faktojen toivossa vaan tavoitteli keskustelunomaisilla avoimilla haastatteluilla subjektiivisia paikkaan liittyviä mielikuvia ja merkityksiä. Keskiössä oli tavoittaa haastateltavien kokemuksellinen suhde paikkaan. Heininen-Blomstedt käytti sovellettuna metodinaan

47 Kontturi ja Tiainen näkevät kenttämätodologian erityisen soveltuvaksi omalle tutkimukselleen juuri sen vuorovaikutteisuuden ja toimijoiden dynamiikkaa painottavan ulottuvuuden vuoksi. Erilaisten toimijoiden kohtaamisissa ja niiden kartoituksessa taiteen materiaalisuus aktivoituu yhdeksi taiteen toimijaksi. (Kontturi ja Tiainen 2004, 21–22.) Ks. myös Irit Rogoffin määrittely (2005).

myös Paul Ricoeurin muistin fenomenologiaa ja muistelua. (Heininen-Blomstedt 2013, passim, erit. 56–60.) Ricoeur pyrkii muistin fenomenologiallaan lähentämään sosiaalista todellisuutta ja kokemuksellista fenomenologiaa, sillä liittämällä muistin yhteisöihin hän painottaa muistamisen ja muistelun luonnetta osallistuvana ja reflektiivisenä toimintana (Ricoeur 2004, 120–128).

Tässä tutkimuksessa käyttämäni haastattelumetodi on lähellä Raija Erkkilän narratiiviseksi määrittelemää tapaa, jossa haastateltavaa kannustetaan kertomaan kokemuksiaan monista näkökulmista ja pohtimaan erilaisia lähestymistapoja haastattelun aihepiiriin (Erkkilä 2006, 198–201). Antoisimmillaan tutkimukseni haastattelutilanteet olivat kansatutkijuutta, kun haastateltavat aktiivisesti ja oivaltavasti osallistuivat erilaisten tulkin-tojen esittämiseen ja tiedon tuottamiseen. Haastateltavan yhtenäisen ja ”aidon” kokemukertomuksen sijaan keskustelunomaisempi tilanne loi monitulkintaista tietoa. Se sai minut tutkijana myös pohtimaan, miksi haastateltavat, joista kaikki olin tavannut aiemmin muissa tilanteissa, puhuivat haastattelutilanteessa eri tavalla. Haastattelut palautti-vat minut laadullisen haastattelumetodin perusasioihin eli tarkastelemaan haastattelua sekä tapana hankkia faktatietoa että pohtimaan haastateltavien tapaa merkityksellistää asioita ja sitä, miten merkitykset suhteutuvat omiin kokemuksiini ja näkemyksiini.

Lopuksi

Olen tässä johdannossa ja tutkimusartikkeleissani puhunut usein merkityksistä. On aika kysyä, mikä on tämän tutkimuksen merkitys.

Aloittaessani väitöstutkimukseni Suomessa elettiin aikaa, jolloin kulttuuripoliittisessa keskustelussa korostuivat kulttuurin taloudellinen merkitys ja taiteeseen liitetty talouspuhe. Opetusministeriön tilaaman selvityksen *Onko kulttuurilla vientiä?* mukaisesti opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriöiden yhteinen kulttuurivientiyksikkö aloitti toimintansa vuonna 2005. Kulttuuripoliittinen puhe liitti kansallisen ja kansainvälisen kiinteästi yhteen korostamalla taideteoksia ”suomalaisina kulttuurivientituotteina”, joiden tavoitteena on edistää ”kansallista kilpailukykyä”. Tämä niin kutsuttu kulttuurivientipuhe kiihtyi, mikä näkyi mm. *Helsingin Sanomien* kulttuurisivuilla. Kulttuuriviennistä puhuttiin vuonna 2001 neljässä, vuonna 2002 seitsemässä, vuonna 2006 kahdessakymmenessä kolmessa ja vuonna 2007 jo seitsemässä kymmenessä artikkelissa. Vetoaminen markkinatalouden logiikkaan ja kulttuurin tuomat imagohyödyt tuntuivat korvanneen kriittisen yhteiskunnallisen keskustelun taiteen merkityksestä osana jälkimodernia yhteiskuntaa.

Edellä mainitut arvot, jotka 2000-luvun ensi vuosikymmenellä vaikuttivat valokuvataiteen kentän rakentumiseen ja sen kansainvälistymisen määrittelyyn, määrittivät myös tutkimukseni lähtökohtia. Kulttuurintutkimuksen perinteestä omaksumani kriittinen asenne ”virallisia” ja vallitsevia tarinoita kohtaan vaikutti tutkimustapausteni valintaan. Mallina tästä on suomalaiseen valokuvataiteeseen liittynyt brändäys, joka toimi

JARI SILOMÄEN



Sarjasta Harjoitelmia aikuisuuteen, Rakas päiväkirjani / From the series Sketches for Adulthood, Dear Diary
1997-2001, 16x20cm, hopeapääsimivedie / silver grain print

102

103

Kuva Suomen valokuvataiteen museon ja Sara Hildenin taidemuseon julkaisusta *Kuvitelmia / Fantasies* vuodelta 2002. Kirjan sivuilla 102–103 on Jari Silomäen valokuva sarjasta *Harjoitelmia aikuisuuteen, Rakas päiväkirjani* 1997–2001.

esimerkkinä siitä, miten talouden logiikka hallitsi myös 2000-luvun taiteeseen liittyviä puhetapoja. Brändäyksen mekanismeja tarkastelemalla käsittelin kahdessa ensimmäisessä artikkelissa muutoksia, joita taiteeseen liittyvissä puhetavoissa ja käytännöissä tapahtui. Taiteen yhteydessä brändit ja brändipuhe täyttivät monenlaisia tarpeita: ne edustivat asioita, olivat kommunikaatiotapoja, paikansivat puhujaa, toimivat erottautumisen välineinä, joskus myös vastarinnan symboleina. Brändit lisäsivät kyseisten valokuvataideteosten ja -taiteilijoiden näkyvyyttä ja usein myös edistivät taiteilijoiden uraa. Toisaalta brändääminen itsessään oli teko, joka mukautui markkinoinnin logiikkaan. Se arvotti taidetta markkinoitavuuden perusteella. Samalla myös hyväksyttiin se, että taiteen sisällöistä voi puhua yksinkertaistavalla ja ennakoitavalla tavalla. Myöhemmin tutkimukseni haastatteluaineistosta kävi ilmi, että brändipuheista tuli joillekin teoksille miltei ensisijaisia tulkintakehikoita. Brändiin kuuluminen ja sen mukanaan tuomat puhetavat toisinaan iskostuivat valokuvataiteeseen niin tiukasti, että valokuvataiteilijat itse kokivat ne rasitteeksi. Taiteilijat kaipasivat taideteoksia ympäröivää kriittistä keskustelua ja teoretisointia, joka on keino vastustaa taiteen kulttuuriteollista tavaraisumista. Taiteen piirissä älyllinen ponnistelu on usein toivottavaa. Taide saa olla sekä tekijälle että katsojalle vaikeaa.

Tutkimukseni osallistuu suomalaisen valokuvan historiankirjoitukseen nostamalla esiin kansainvälistymisen näkökulmasta tapauksia, joita ei aiemmin ole nostettu merkittäviksi suomalaisen valokuvataiteen historiankirjoituksessa. Se tarjoaa lisää tietoa valokuvataiteen lähihistorian kansainvälistymishankkeista, niiden motiiveista ja tavoitteista sekä vaikutuksista kotimaisen valokuvataiteen kenttään. Tutkimuksessani tavoitteena on ollut tarkastella valokuvataiteen kansainvälistymistä ja lähihistoriaa esittämällä se rakentuneena ja rakennettuna. Koska tutkimukseni kieli on yhtä artikkelia lukuun ottamatta suomi, olen johdannossa halunnut keskustella mahdollisimman paljon suomenkielisten aikalaistutkijojen kanssa. Se olkoon pohjana tulevaisuuden tutkimuksille, joissa tämä keskustelu rinnastetaan kansainvälisen aikalaistutkimuksen kanssa.

Tutkimusartikkeleissani lähestyin valokuvataiteen lähihistoriaa ja valokuvataiteen kentän toimintaa ja määrittelyä erilaisten käsitteiden kautta. Aiemmin mainittu brändin käsite oli niistä yksi. Puolestaan 1990-luvun alun tuoreella valokuvataiteen kentällä käsitteiden ”kansallinen”, ”moderni” ja ”postmoderni” määrittely paljastivat hallitsevia ja vaihtoehtoisia näkemyksiä siitä, miten valokuvaan taiteena olisi pitänyt suhtautua. Tutkimustuloksena oli, että kun valokuvan tuoretta taideluonnetta pyrittiin etabloimaan rakentamalla sille kansallista historiaa ja ilmaisullista yhtenäisyyttä, keskustelu kansainvälistymishankkeen ympärillä päinvastoin nosti esiin täysin toisistaan poikkeavat valokuvataiteen tekemisen tavoitteet.

Edelleen 2000-luvun alussa valokuvataiteen ja valokuvaa käyttävän nykytaiteen välisen rajan määrittely pysyi keskustelun alla. Huomio siihen kiinnittyi kansainväliseen suosioon nousseen valokuvataiteen myötä. 2000-luvun alussa määrittelyssä keskeisellä sijalla olivat käsitteet ”valokuvataiteilija”, ”valokuvataideteos” ja ”kuraattori”. Valokuvataiteilijuutta määriteltiin suhteessa taiteen tekemisen modernistiseen perinteeseen

ja käsitetaiteen historiaan pohjautuvaan nykytaiteeseen. Viimeisessä artikkelissani nostin esiin sukupolven kamppailukäsitteenä, joka syntyy usein koulutusjärjestelmässä. 1990-luvun suomalaisen valokuvataiteen kentällä koulutus oli keskeisessä roolissa kun kentän rajoja ja suhdetta kansainvälisyyteen määriteltiin. Tämä korostui kirjoitettaessa 1990-luvun alun historiaa, koska tuolloin valokuvataiteen kenttä eli vakiintumisen kautta ja koulutuksen avulla määriteltiin kentän rajoja, uusia ilmaisumuotoja sekä tapoja tehdä valokuvataidetta. Myös värivalokuvaus tuotiin esiin sukupolviasiana, vaikka se samaan aikaan oli osa valokuvataiteen oppilaitoksissa pesinyttä kamppailua uuden ilmaisumuodon hallinnasta ja oikeasta tavasta tehdä valokuvataidetta.

Tutkimukseni osoittaa, että vaikka kansainvälistymishankkeiden yhteydessä on toistuvasti pyritty suomalaisen valokuvataiteen kentän konsensukseen ja yhtenäisyyteen, juuri kansainvälistymiskeskustelut ovat saaneet valokuvataiteen kentän toimijat artikuloimaan omia kantojaan ja tuomaan esiin valokuvataiteen moniäänisyyden ja toimijoiden erilaiset tavoitteet.

Tutkimukseni teoreettinen kivijalka on Michel Foucault'n diskursiivisuuden käsitteeseen palautuva tapa lähestyä visuaalista ja tekstuaalista aineistoa. Tutkimuksessani olen tarkastellut paitsi sitä, miten erilaisissa kielellisissä käytännöissä ja representaatioissa rakennetaan valokuvataiteen diskursiivisia maailmoja. Foucaultlainen diskursiivinen tutkimusperinne ei rajaa tutkimuskohdetta kieleen ja kielijärjestelmiin, vaan olettaa, että tekstin ja kielen ulkopuolella on asioita, maailmoja, jotka eivät ole diskursiivisia. Representaatioita, jotka tekevät eri diskurssin merkityksellisiksi, voidaan tuottaa myös materiaalisesti. Tämä on tutkimukseni kannalta olennaista, sillä taidekentän diskurssit muodostuvat paitsi puheiden myös materiaalisten ja taiteellisten välineiden kautta. Taideteokset tuottavat taideinstituution ylläpitämiä diskursseja, joilla on materiaalisia ja toiminnallisia vaikutuksia tietyn ajan taiteeseen ja käsitykseen taiteesta. Siten myös yksittäisten toimijoiden toimet tai valinnat, esimerkiksi taiteilijoiden kuva-aiheiden kehittäminen, teosvalinnat, muodolliset ratkaisut tms. voidaan jäljittää erityisinä ja hyvin käytännöllisinä ideologian toteutumina, joilla on yhteiskunnallista vaikutusta esimerkiksi kulttuuripolitiikkaan. Valokuvat itse näyttäytyvät diskurssien ja kenttien toimijoina. Niitä käytetään perustelemaan erilaisia näkemyksiä ja diskurssit muovaavat niiden muodollisia ratkaisuja. Kansainvälisessä taidemaailmassa tapahtuneet muutokset näkyvät valokuvataiteen kentän käytännöissä sekä taideteosten muodollisissa ratkaisuissa.

Tarkasteluperspektiiveissä tapahtuneiden muutosten ja historian uudelleentulkinnan ohella olen tutkimuksessani pohtinut, mikä ohjaa tiettyjen tekemisen tapojen nousemista julkisen kiinnostuksen kohteiksi, sekä millaisin metodein taiteen ja valokuvataiteen historiaa rakennetaan. Kuten johdannon alussa kirjoitin, yhteistä tutkimukseni metodeille on, että niiden avulla historialliset tilanteet esitetään kamppailuna tiettyjen käsitteiden – ja kuvien – hallinnasta ja määrittelyistä. Ilmaisua millä tahansa toimintakentällä tapahtuu aina kompromissina sen välillä mitä kentällä voi ja saa ilmaista ja mistä asemasta käsin. Bourdieulaisittain jokaisella kentällä on ääneenlausumattomia sääntöjä, jotka määräävät ja rajoittavat toimintaa. Sekä Bourdieulla että Foucault'illa

kulttuuriset ja yhteiskunnalliset diskurssit, sekä niihin liittyvät käytännöt, ovat kiinnittyneet tilaan, jossa diskurssi rakentuu. Keskeistä on, että kun valokuvataiteen kenttää tutkimukseni kaltaisesti tarkastellaan, toimijoiden teot ja aiheet saavat merkityksensä vasta suhteessa toisiin kentän toimijoihin ja diskursseihin.

Lähteet

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Saarto, Ari 2010. *Valokuvataiteen editiökäytännöistä*. Luento. Helsingin kaupungin taidemuseo 3.11. 2010.
- Uoti, Jaakko 2014. *(Valo)KUVA- ja KUVA-lehtien visuaalisen kulttuurin diskurssit. Valokuva-lehden evoluutio visuaalisen kulttuurin julkaisuksi vuosina 1996–2000*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

PAINETUT LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. 2004 (1970). *Aesthetic Theory*. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (toim.) London: Continuum.
- Adorno, Theodor W. 2006 (1970). *Esteettinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970). Gretel Adorno, Rolf Tiedemann (toim.) Suomentos ja johdanto: Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Benedict 1991 (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Anderson, Benedict 2007 (1991/1983). *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere, Finland: Vastapaino.
- Alapuro, Risto 2006. Miten Bourdieu tuli Suomeen. Teoksessa Purhonen, Semi & J.P. Roos (toim.) *Bourdieu ja minä*. Näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan. Tampere: Vastapaino, 55–69.
- Alastalo, Marja & Åkerman, Maria 2010. Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä. Teoksessa Ruusu vuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 372–392.
- Alasuutari, Pertti 1999. Cultural studies as a construct. *Cultural Studies* 2:1, 91–108.
- Alasuutari, Pertti 1994. *Laadullinen tutkimus*. 3.painos. Tampere: Vastapaino.
- Alhanen, Kai 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n Filosofissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Aranda Julieta & Kuan Wood, Brian & Vidokle, Anton (toim.) 2011. *Are You working too much? Post Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art*. Sternberg Press.
- Bal, Mieke 2002. *Travelling concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto.
- Belting, Hans & Buddensieg, Andrea (toim.) 2009. *The Global Art World: Audiences, Markets And Museums*. Hatje Cantz Verlag.
- Bhabha, Homi 1995. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bolt, Barbara 2004. *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. London & New York: I.B. Tauris.
- Bottomore, Tom 2002. *The Frankfurt School and its Critics*. New York: Routledge.

- Bourdieu, Pierre & Boltanski, Luc & Castel, Robert & Chamboredon, Jean-Claude 1965. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre 2007 (1984). *La Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre 1985. *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre 1987. What makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups. 1987. *Berkeley Journal of Sociology* 32, 1–17.
- Bourdieu, Pierre 1988. Vastauksia eräisiin vastaväitteisiin. *Tiede & Edistys*, 13(1), 42–51.
- Bourdieu, Pierre 1991. The Social Space and the Genesis of Groups. Teoksessa *Language and Symbolic Power*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 229–251.
- Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 1998. *Järjen käytännöllisyys: toiminnan teorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc 1995. *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Joensuu: Joensuu University Press, 85–256.
- Bourriaud, Nicolas 2002. *Relational Aesthetics*. Translation Copeland, Mathieu & Oleasance, Simon & Woods, Fronza. Dijon: Les Presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas & Caroline Schneider & Jeanine Herman 2002. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas ja Sternberg.
- Brotherus, Elina & Kaila, Jan 2002. ”Todellisuuden lumo”. Elina Brotheruksen ja Jan Kailan keskustelu 31.8. 2001. Teoksessa *Decisive Days, Elina Brotherus, valokuvia 1997–2001*. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 127–141.
- Bryson, Norman 1990. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaction books.
- Bryson, Norman & Holly, Michael Ann & Moxey, Keith 1994. Introduction. Teoksessa Bryson, Norman & Holly, Michael Ann & Moxey, Keith 1994 (toim.) *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover, NH: Wesleyan University Press. xv–xxix.
- Bryson, Norman & Holly, Michael Ann & Moxey, Keith (toim.) 1994. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Bydler, Charlotte 2004. *The Global Art World inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Figura Nova Series 32. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Camera International*. Voyage en Finland. N 30 Automne/ Autumn 1991.
- Corsten, Michael 1999. The Time of Generations. *Time&Society* 8:2, 250–269.
- Davenport, Thomas. H. & Beck, John C. 2001. *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. Harvard Business School Press.
- Edmunds, June & Turner, Bryan 2002. *Generations, Culture and Society*. Buckingham: Open University Press.

- Ekeberg, Jonas & Ostgaard Lund, Harald 2012. Miten valokuva voi saada historiansa takaisin? Teoksessa Lundström, Jan-Erik (toim.) *Valokuvallisia todellisuuksia*. Helsinki Photography Biennial. Like kustannus.
- Elovirta, Arja 1989. Valokuva murtaa kuvataiteen kolmikannan. 4/1989 *Taide*, 18–23.
- Elovirta, Arja 1992. Valokuva kuvataiteena. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) *Valokuvan taide*. Suomalainen valokuva 1842–1992. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 416–425.
- Elovirta, Arja 1999. Modernismin jälkeen. Palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) *Valoa*. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen museo, 173–247.
- Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvuilla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto 2008:15.
- Erkkilä, Raija 2006. Narratiivinen kokemuksen tutkimus: koettu paikka, tarina ja kuvaus. Teoksessa Juha Perttula & Timo Lomamaa (toim.) *Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Helsinki: Dialogia, 195–226.
- Foucault, Michel 1980. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Ed. Colin Gordon. The Harvester Press.
- Foucault, Michel 1989a (1963). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medial Perception*. Routledge: London.
- Foucault, Michel 1989b (1966). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Tavistock / Routledge, London.
- Foucault, Michel 1991 (1961). *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason*. Routledge, London.
- Foucault, Michel 1998a (1976). Seksuaalisuuden historia. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus 1998.
- Foucault, Michel 1998b. *On the Ways of Writing History* 1998. Essential Works of Foucault, vol. 2. New York: The New Press.
- Foucault, Michel 2000 (1980). Questions of Method. Teoksessa *Power. Essential Works of Foucault 1954–1984*, vol. 3. New York: The New Press.
- Foucault, Michel 2001. *Fearless Speech*. Edit. By Joseph Pearson. Semiotext(e): Los Angeles.
- Foucault, Michel 2002 (1969). *The Archaeology of Knowledge*. (Engl.). A. M. Sheridan Smith. London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel 2005 (1969). *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Vastapaino: Tampere, 2005.
- Frames – Viewing Finnish Contemporary Photography* 1998. Päivi Rajakari (toim.) FRAME – The Finnish Fund for Art Exchange. FRAME Publications 12.
- Gombrich, Ernst 2002 (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press.
- Grossberg, Lawrence 2005. Kulttuurin elämät ja teot. Teoksessa Katarina Eskola, Kimmo Jokinen, Urpo Kovala, Vesa Niinikangas ja Esa Sironen (toim.): *Tarkkoja siirtoja*.

- Erkki Vainikkalan juhlaKirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <http://www.jyu.fi/tai-ku/tarkkojasiirtoja> (linkki tarkistettu 2.10.2012).
- Grossberg, Lawrence 2010. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham: Duke University Press.
- Haapala, Leevi 2011. *Tiedostumaton nykyaiteessa: katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykyaiteessa*. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 22.
- Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Juha Koivisto ja työryhmä (toim./suom.) Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1997. The work of Representation. Hall, Stuart (toim.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage, London, 13–64.
- Hall, Stuart 1999 (1992). Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. Teoksessa *Identiteetti*. Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha (toim.). Tampere: Vastapaino, 19–76.
- Hannula, Mia 2005. Visuaalinen kerronta ja kuvan lukemisen politiikka. Tekstianalyttinen ja osallistuva tutkimusote nykyaiteen tulkinnassa. Teoksessa Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi (toim.) *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen aske-lia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Taidehistorian seura, 111–129.
- Hannula, Mika 2002. Kuvataideakatemian avajaispuhe 11. 9. 2002. <http://www.muste-kala.info/node/69> (linkki tarkistettu 2.12. 2007).
- Heikka, Elina. 2000. Valokuva-alan lehtien toimituksellisia ratkaisuja ihmettelemässä. Saarto, Ari (toim.), *Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valo kuvauksen 90-luvusta*. Lahti, Finland: Lahden ammattikorkeakoulu, 110–124.
- Heikka, Elina 2004. Neitsestä tuotteeksi. Valokuvan kansainvälistymisen lyhyt historia. *Kaltio* 6/2004, 254–263.
- Heininen-Blomstedt, Kirsi 2013. *Jälleenrakennuskauden tyyppitaloalue. Paikan merkitykset ja täydennysrakentaminen*. Helsinki Unigrafia, Helsingin yliopisto <http://ethesis.helsinki.fi>.
- Helen, Ilpo 1998. Elämä seksuaalisuudessa. Teoksessa Michel Foucault: *Seksuaalisuuden historia*. Gaudeamus. Helsinki, 496–511.
- Herkman, Juha 2006. Kriittinen kulttuurintutkimus Valinkauhassa. *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Teoksessa Herkman, Juha & Hiidenmaa, Pirjo & Kivimäki Sanna & Löytty Olli (toim.) *Nykykulttuurintutkimuk-sen julkaisuja* 87. Jyväskylän yliopisto 2006, 21–32.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2001. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teo-ria ja käytäntö*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Hollway, Wendy & Jefferson, Tony 2000. Doing Qualitative Research Differently: Free association. Teoksessa *Narrative and the Interview Method*. Sage. London.
- Holly, Michael Ann 1984. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca ja London: Cornell University Press.
- Horowitz, Noam 2011. *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton University Press. Princeton and Oxford.

- Iitiä, Inkamaija 2008. *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan: maalaustaide ja nykytaiteen historia*. Yliopistopaino. Helsingin Yliopisto.
- Johansson, Hanna & Knuuttila, Tarja 2008. Mitä vitriinissä oikein tapahtuu? Hommage á Holmberg tieteellisen ja taiteellisen representaation jäljillä. Teoksessa Hanna Johansson (toim.). *Hommage á Lauri Anttila*. Helsinki. Kuvataideakatemia, 40–76.
- Johansson, Hanna 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa Tarja Knuuttila ja Aki-Petteri Lehtinen (toim.) *Representaatio. Tiedon ki-vijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus, 196–213.
- Johansson, Hanna 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki Like kustannus.
- Jokinen, Arto 2004. Diskurssianalyysin kourissa. Sotilasteksteissä muotoutuva miehi-syys. Teoksessa Marianne Liljenström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Vastapaino. Tampere, 191–208.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vas-tapaino Tampere.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vasta-paino Tampere.
- Jokinen, Kimmo 2006. Käänteet sosiologian ja kulttuurintutkimuksen itseymmärryk-sessä. *Kulttuurintutkimus* 23:1, 3–15.
- Jones, Sue 2004. Depth interviewing. Teoksessa Seale, Clive (toim.) *Social research met-hods. A Reader*. Routledge, London.
- Juhila, Kirsi 1999. Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kehät. Teoksessa Jokinen, Juhila & Suoninen 1999, *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vastapaino Tampere, 201–232.
- Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kulta-kausi: mielikuvat, markkinointi ja diskurssit*. Suomen Historiallinen Seura. Taidete-ollisuusmuseum. Apeiron. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia Tutkimuksia 227. Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kalha, Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda*. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suih-kulähdekiistassa. Historiallisia Tutkimuksia 238. Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kalha, Harri & Jyränki, Juulia 2009. *Tapaus Neitsyhuorakirkko*. Helsinki: Like kustannus.
- Kalha, Harri & Rossi, Leena-Maija & Vänskä, Annamari 2002. Mikä ihmeen visuaalinen kulttuuri? Keskustelua käsitteistä ja tutkimusaseteista. Teoksessa Vänskä, Anna-mari (toim.) *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Taidehistori-allisia tutkimuksia 25. Taidehistorian seura, 7–20.
- Karo, Marko 2007. *Koordinaatteja tilassa ja ajassa – kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012*. Näyttelyvaihtokeskus FRAME: Helsinki.
- Karttunen, Sari 1993. *Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuva-tai-teilijakunnan rakenteesta ja sosiaalistaloudellisesta asemasta 1980–1990-lukujen vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 15. Helsinki: Valtion pai-natuskeskus.

- Karttunen, Sari 1998. Income strategies and ideals of Finnish photographic artists. Teoksessa Merja Heikkinen & Tuulikki Koskinen (toim.) *Economics of Artists and art Policy*. Research Reports of the Arts Council of Finland no. 22, Helsinki: The arts Council of Finland, 73–92.
- Karttunen, Sari 2000. *Exactly who and what is a photographic artists? Experimenting with emic criteria in a 'status-of-an-artist study'*. Työpapereita 34. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari 2005. *Suomalainen valokuvakirja. Valtion jakaman laatutuen vaikutukset valokuvakirjallisuuteen*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja n:o 29. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari 2006. *Kuvataiteilijoiden koulutusurat. Ammattiopinnot Suomessa ja ulkomailla*. Tilastotietoa taiteesta n:o 37. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari 2009. ”Kun lumipallo lähtee pyörimään”. Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa. Tutkimusyksikön julkaisuja n:o 36. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari 2012. Valokuvan verkostoista kohti globaaleja taidemarkkinoita – Katsaus 1990-luvun puolenvälin tapahtumiin. Teoksessa Päivi Rajakari (toim.) *Pohjan tähdet – Suomalaisen valokuvan ja liikkuvan kuvan kansainvälistyminen*. Kuvista Sanojin 10. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 30, 155–183.
- Karttunen, Sari & Rastenberger, Anna-Kaisa 2007. Taide-eläjäistä vientituotteiksi – mihin katosi vastavoima kulttuuripolitiikasta. *Katsaus* 1/2007.
- Karvonen, Erkki 2005. Brändillä tehdään tuotteista persoonia. Brändin ankara laki on johdonmukaisuus. Poliitikot brändeinä? Torstaivieras-alio 22.9.2005. *Aamulehti*.
- Kerin, Roger A. & Berkowitz, Hartley, Steven W. & Rudelius, William. (Edit.) 2005. *Marketing*, 8th Edition. MCGraw-Hill Irwin.
- Kivinen, Kati 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Valtion taidemuseo/ Kuvataiteen keskusarkisto 2013:26.
- Klein, Naomi 2001. *No logo. Tähtäimessä brändivaltiaat*. Helsinki: WSOY.
- Kielitoimiston sanakirja* 2004. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 132. Internet-versio MOT Kielitoimiston sanakirja 1.0. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone Oy, 2004.
- Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki-Petteri 2010. Representaatio –Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi (toim.) *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus, 7–31.
- Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: SETS.
- Koivunen, Hannele 2004. *Onko kulttuurilla vientiä. Opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön Kulttuurivienti-hanke*. Selvitysmiehen raportti. Opetusministeriön julkaisuja 2004:22.
- Kontturi, Katve-Kaisa 2005. Prosessi, materia ja muutos. Uusmaterialistista estetiikkaa kentällä. Teoksessa Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi (toim.) *Kanssakäymisiä*.

- Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Taidehistorian seura, 153–170.
- Kontturi, Katve-Kaisa 2012. *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*. Annales. Universitatis Turkuensis. Ser B. Humaniora, osa –tom. 349. Turku: University of Turku.
- Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2004. Taiteentutkimus ja materiaalisuuden haaste. *Kulttuurintutkimus* 21 (2004):3, 17–28.
- Krauss, Rosalind 1999. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames Hudson, 7–64.
- Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) 1992. *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) 1999. *Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 5.
- Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) 1999. *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 6.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”: kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 13. Turku: K&h.
- Kusch, Martin 1993. *Tiedon kentät ja kerrostumat – Michel Foucault’n tieteen tutkimuksen lähtökohdat*. Suom. Heini Hakosalo. Oulu: Kustannus Pohjoinen.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Léger, Mark James 2012. *Brave New Avant Garde. Essays on Contemporary Art and Politics*. Zero Books. John Hunt Publishing.
- Latour, Bruno 2002. What is Iconoclasm? Or is there a World beyond the Image Wars. Teoksessa Bruno Latour ja Peter Weibel (toim.) *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Levanto, Yrjänä & Naukkarinen, Ossi & Vihma, Susan (toim.) 2005. *Taiteistuminen*. Taideiteollisen korkeakoulun julkaisusarja.
- Lintonen, Kati 1988. *Valokuvan 70-luku: suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Lintonen, Kati 1990. Postmodernia? Pääkirjoitus. *Valokuva-lehti* 6/1990, 3.
- Lintonen, Kati 2011. Valokuvallistettu luonto. I.K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä. Helsingin yliopisto. Unigrafia Oy. <http://ethesis.helsinki.fi> Helsinki 2011.
- Lundström, Jan-Erik 1991. Mitä teet orgioiden jälkeen – Festivaalin jälkeisiä mietteitä. *Valokuva-lehti* 12/1991, 15, 31.
- Mannheim, Karl 1952. *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul, 276–322.
- Mitchell, W.J.T 2005. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago and London: University of Chicago Press.

- Mitchell, W.J.T 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moisio, Olli-Pekka (toim.) 1999. *Kritiikin lupaus: Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. SoPhi 29. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Moxey, Keith P. F. 1994. *The Practice of Theory: Poststructuralisms, cultural politics, and Art History*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Mäkelä, Asko 2008. Tutkimus vaikuttaa käsityksiin Helsinki Schoolista. *Arsis* 1/2008, 34–35.
- Mäkelä, Johanna 1994. Pierre Bourdieu – erottautumisen teoreetikko. Heiskala, Risto (toim.) *Sosiologian teorian nykysuuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nurmiainen, Jouko 2007. ”Kuvitellut yhteisöt” nationalismien historiassa. Esipuhe teokseen Anderson, Benedict 2007 (1991). *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere, Finland: Vastapaino, 9–23.
- Nyman, Göte 2005. Alkusanat. Teoksessa Lindroos, Satu & Nyman, Göte & Lindroos, Katja. *Kirkas brandi. Miten suomalainen tuote erottuu, lisää arvoaan ja perustelee hintansa*. Porvoo: SOY, 11–13.
- Odendahl, Teresa ja Shaw, Aileen 2002. Interviewing Elites. Teoksessa Jaber F. Gubrium ja James A. Holstein (toim.) *Handbook of interview research*. London: Sage, 299–316.
- Oinas, Elina 2004. Haastattelu: Kokemuksia, kohtaamisia, kerrontaa. Teoksessa *Feministinen tietäminen*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 226–227.
- Panofsky, Erwin 1987 (1939). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. Teoksessa Erwin Panofsky. *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth, Middlesex: Beguin Books, 51–81.
- Parikka, Jussi ja Tiainen, Milla 2006. Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia – tai representaation hyödyistä ja haitasta elämälle. *Kulttuurintutkimus* 23:2, 3–20.
- Parker, Ian 1992. *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. Routledge, London.
- Pettersson N B. Gregor Paulsson, urn:sbl:8074, Svenskt biografiskt lexikon. Art av Hans Pettersson. (linkki tarkistettu 23.7. 2013).
- Purhonen, Semi 2002. Sukupolvikäsitteen kolme ulottuvuutta: Diskursiivisen dimensioon merkitys sukupolvitietoisuuden rakentamisessa. *Sociologia* 39: 4–17.
- Purhonen, Semi 2006. Sukupolvet paperilla. Kuinka käyttää Bourdieun sosiologiaa ”generationalismin” haastamiseen. Teoksessa *Bourdieu ja minä*. Semi Purhonen & J.P. Roos (toim.) Tampere: Vastapaino, 177–226.
- Purhonen, Semi 2008. Johdanto: suuret ikäluokat sukupolvena. Teoksessa *Kenen sukupolveen kuulut? suurten ikäluokkien tarina*. Purhonen, Semi & Hoikkala, Tommi & Roos J. P (toim.) Helsinki: Gaudeamus, 9–30.
- Purhonen, Semi & Rahkonen, Keijo & Roos, J.P. 2006. Johdanto. Bourdieun sosiologian merkitys ja ominaislaatu. Teoksessa Purhonen, Semi & Roos, J.P. (toim.) *Bourdieu ja minä*. Näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan. Tampere: Vastapaino, 7–54.

- Puuronen, Vesa 2005. *Suomalaisen sosiologian paradigmoja 1960-luvulta nykypäivään*. Sosiologia 42:1, 50–62.
- Rastenberger, Anna-Kaisa 2006. The Helsinki School – Täysi oppimäärä brändäykses-
sä. *Kulttuurintutkimus* 23(2006): 4, 13–26.
- Rastenberger, Anna-Kaisa 2008. Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School. Teokses-
sa Ojajärvi, Jussi ja Steinby, Liisa (toim.) *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja
yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella*. Helsinki: Avain, 296–323.
- Rastenberger, Anna-Kaisa 2012. Nykyvalokuvataide ja valokuvaa käyttävää nykyaide:
kesän 2002 kuumat keskustelunaiheet. Teoksessa Päivi Rajakari (toim.) *Pohjan täh-
det – Suomalaisen valokuvan ja liikkuvan kuvan kansainvälistyminen*. Kuvista Sanoin
10. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 30, 155–183.
- Rastenberger, Anna-Kaisa 2013. ...Me nuoret edustettiin mahdollisuutta näyttää, että
täältä pesee... – Sukupolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa
1990-luvun alussa. *Tahiti – Taidehistorian verkkolehti* 1/ 2013.
- Rauhala, Tiina-Riikka 2008. Valokuvataiteen seuran toiminta osana valokuvauksen siir-
tymiä 1980-luvulla: valokuvagalleria Hippolyten ensimmäinen vuosikymmen 1978–
1988. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylän yliopiston julkaisuarkis-
to. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/38886> (linkki tarkistettu 1.8. 2014).
- Reed-Danahay, Deborah 2005. *Locating Bourdieu*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ricœur, Paul 2004. *Memory, History, Forgetting*. Chicago & London: University of
Chicago Press.
- Ridanpää, Juha 2005. *Kuvitteellinen Pohjoinen. Maantiede, kirjallisuus ja postkoloniaa-
linen kritiikki*. Nordia Geographical Publications volume 34:2. Diss. Oulun yliopisto.
Oulu: Pohjois-Suomen maantieteellinen seura.
- Roberts, John 2013. The Political Economisation of Art. Sholette, Gregoly & Ressler,
Oliver (ed.) *It's the political Economy, Stupid. The Global Financial Crisis in Art and
Theory*. London: Pluto Press, 62–71.
- Rogoff, Irit 2005. Looking Away: Participants in Visual Culture. *After Criticism. New
Responses to Art and Performance*. Gavin Butt (ed.) Series Nerw Interventions of in
Art History. Blackwell Publishing, Malden, Oxford&Victoria, 117–134.
- Ronkainen, Suvi 2004. Kvantitatiivisuus, tulkinnallisuus ja feministinen tutkimus.
Teoksessa Marianne Liljenström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua meto-
dologiasta*. Vastapaino. Tampere, 44–69.
- Roos, J-P 1985. Pelin säännöt, intellektuellit, luokat ja kieli. Esipuhe teoksessa *Pierre
Bourdieu: Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino, 7–28.
- Rossi, Leena-Maija 1999a. Irti heijastuksista. Teoksessa Kirsi Saarikangas (toim.) *Ku-
vasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino, 177–200.
- Rossi, Leena-Maija 1999b. *Taide vallassa. Poliittikkäksityksen muutoksia 1980-luvun
suomalaisessa taidekeskustelussa*. Taide-kustannus. Helsinki.
- Rossi, Leena-Maija 2010. Esityksiä, edustamisia ja eroja: Representaatio ja politiikka.
Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki-Petteri Lehtinen (toim.) *Representaatio. Tiedon ki-*

- vijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus, 262–275.
- Sakari, Marja 2000. *Käsitetaiteen etikkaa; suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Dimensio 4, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Saraste, Leena 2004. *Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla*. Helsinki: Musta Taide. Suomen valokuvataiteen museo. Kuvista sanoin 7. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 18.
- Saraste, Leena 2005. Stars from TaiK? Photographic Education in Finland. *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*. Vol. 74, 2/2005, 96–107.
- Seale, Clive 1998. Qualitative interviewing. Teoksessa Seale, Clive (toim.) *Researching society and culture*. Sage, London, 202–216.
- Sederholm, Helena 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Teoksessa Bondorff, Pauline von & Seppä, Anita (toim.) *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki. Gaudeamus.
- Seppänen, Janne 2001. *Valokuvaa ei ole*. Kuvista sanoin 5. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 15, Musta taide 5/2001. Karisto.
- Sholette, Gregoly & Ressler, Oliver (toim.) 2013. *It's the Political Economy, Stupid. The Global Financial Crisis in Art and Theory*. Pluto Press.
- Silverman, David 1993. *Interpreting qualitative data: methods for analysing talk, text and interaction*. Sage, London. 90–95.
- Silverman, David 1997. Towards an Aesthetics of Research. Teoksessa Silverman, David (toim.) *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*. Sage: London, 239–253.
- Stallabrass, Julien 2004. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Durham: Duke University Press 2004.
- Suonpää, Juha 2011. *Valokuva on IN*. Tampereen ammattikorkeakoulun julkaisuja, Sarja A, Tutkimuksia 16. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 37. Helsinki: Maahenki.
- Suonpää, Juha 2007. *Sacred Places – Pyhät paikat. A Journey among the tourist scenes of the world. Matka turismin näyttämölle*. Helsinki: Maahenki.
- Suonpää, Juha 2002. *Petokuvan raadollisuus. Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys*. Taideteollinen korkeakoulu. Tampere: Vastapaino.
- Soussloff, Catherine M. 2010. Michel Foucault and the Point of Painting. Teoksessa Dana Arnold (toim.) *Art History. Contemporary Perspectives on Method*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 78–98.
- Swartz, David 1997. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna 2005a. Johdanto teoksessa Ruusuvuori & Liisa Tiittula (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino, 9–21.
- Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna 2005b. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. Teoksessa Johanna Ruusuvuori & Liisa Tiittula (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino, 22–56.

- The Helsinki School, Photography by TaiK* 2005. Germany: Hatje Cantz.
- The Helsinki School, New Photography by TaiK* 2007. Germany: Hatje Cantz.
- Tuusvuori, Jaakko S. 2007. *Kulttuurilehti 1771–2007*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.
- Uimonen, Anu 2005. Näin synnytetään Pohjan tähtiä. *Helsingin Sanomat* 20.3. 2005.
- Vattimo, Gianni 1988. *The End of Modernity*. Cambridge 1988.
- Willner-Rönnholm, Margareta 2001. *Konsten eller livet. Elever inskrivna vid Åbo ritskola år 1950, deras levnadsberättelser och bildvärld*. Åbo Akademis Förlag. Åbo Akademi University Press. Vammalan kirjapaino.
- Wallerstein, Immanuel 2004. *World-System Analysis: Introduction*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Waquant, Loïc 1995. Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosiologian rakenne ja logiikka. Teoksessa *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Toim. Pierre Bourdieu ja Loïc Waquant. Joensuu: Joensuu University Press, 20–84.
- Wiggershaus, Rolf 1995. *The Frankfurt School: Its History, Theories and Political Significance*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Vänskä, Annamari 2006. Elämää spehtaakelin yhteiskunnassa. Teoksessa *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli ja seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Taidehistorian seura, 12–74.
- Žižek, Slavoj 2013. It's the Political Economy, Stupid! Gregoly Sholette ja Oliver Ressler. (Toim.) *It's the Political Economy, Stupid. The Global Financial Crisis in Art and Theory*. London: Pluto Press, 14–31.

SUULLISET TIEDONANNOT

- Anhava, Eero 2007. Haastattelu 30.10.2007.
- Anhava, Ilona 2007. Haastattelu 6.6.2007.
- Dunker, Henrik 2012. Haastattelu 2.3.2012 ja 5.3.2012.
- Ekholm, Juha-Allan 2012. Haastattelu 10.8.2012.
- Granö, Veli 2007. Haastattelu 12.3.2007.
- Haas-Pursiainen, Ulrich 2007. Haastattelu 28.1.2007.
- Heikka, Elina 2007. Haastattelu 20.4.2007.
- Hipeläinen, Tuovi 2007. Haastattelu 15.3.2007.
- Kaila, Jan 2007. Haastattelu 8.6.2007.
- Kolehmainen, Ola 2007. Haastattelu 30.10.2007.
- Levanto, Marjatta 2006. Haastattelu 16.11.2006.
- Lintonen, Kati 2007. Haastattelu 6.3.2007.
- Mäkelä, Asko 2012. Haastattelu 17.9.2012
- Parantainen, Jyrki 2007. Haastattelu 11.5.2007.
- Parr, Martin 2012. Haastattelu 9.2.2012.
- Päiväläinen, Riitta 2007. Haastattelu 26.11.2007.

Saarto, Ari 2007. Haastattelu 26.11.2007.
Saraste, Leena 2007. Haastattelu 26.2.2007.
Siitari, Pirkko 2007. Haastattelu 14.5.2007
Tikkanen, Marjatta 2007. Haastattelu 18.4.2007.

Alkuperäisartikkelien julkaisutiedot

1. Anna-Kaisa Rastenberger 2006. The Helsinki School – Täysi oppimäärä brändäyksestä. *Kulttuurintutkimus* 23 (2006): 4, 13–26.
2. Anna-Kaisa Rastenberger 2008. Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School. *Minä ja markkinavoimat – Subjektin asema markkinayhteiskunnassa*. Toim. Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby. Kustannusosakeyhtiö Avain, 296–323.
3. Anna-Kaisa Rastenberger 2015. Cracking a field of ice: The Finnice 91 photographic-art export project. *Construction of “Us” and “Them”: Discourses on Populism and Nationalism*. Toim. Emilia Palonen. Artikkelikokoelma pohjaa samannimiseen seminaariin, joka pidettiin Helsingin yliopistossa 7.–8.9.2007. Hyväksytty referoituna artikkelina julkaistavaksi.
4. Anna-Kaisa Rastenberger 2010. Nykyvalokuvataide ja valokuvaa käyttävää nykytaide: kesän 2002 kuumat keskustelunaiheet. *Pohjan tähdet – Suomalaisen valokuvan ja liikkuvan kuvan kansainvälistyminen*. Toim. Päivi Rajakari. Kuvista Sanoin 10. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 30, 155–183.
5. Anna-Kaisa Rastenberger 2013. ”...Me nuoret edustettiin mahdollisuutta näyttää, että täältä pesee...” Sukupolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa 1990-luvun alussa. *Tahiti – Taidehistorian verkkolehti* 1/2013.

30 BY TaiK *a new approach*
The Helsinki School

By definition the Helsinki School does not exist as an institution, nor as a specific discipline, nationality or geographic region. It represents an approach, a way of thinking that has evolved out of a process of teaching at the University of Art and Design Helsinki, where each generation is given the chance to invent themselves.

Curated by Timothy Persons and Jorma Puranen

5/5-15/8/2004

Avajaiset 4/5/2004, 17-19. Tervetuloa!

Vernissage 4/5/2004, 17-19. Välkommen!

Opening 4/5/2004, 17-19. Welcome!

Suomen valokuvataiteen museo
Finlands fotografiska museum
The Finnish Museum of Photography

Kaapelitehdas

Tallberginkatu 1 G, 00180 Helsinki

ti-su 12-19

ti-sö 12-19

tue-sun 12-19

www.30bytaik.com



TAIDETEOLLINEN
KORKEAKOULU
UNIVERSITY OF ART AND
DESIGN HELSINKI



FRAME
FINNISH FUND FOR ART EXCHANGE

TAITEEN Keskustoimikunta
CENTRALKOMMISSIONEN FÖR KONST
ARTS COUNCIL OF FINLAND

Kutsukortti 30 by TaiK: The Helsinki School – A new approach -valokuvataidenäyttelyn avajaisiin 4.5.2004 Suomen valokuvataiteen museoon.

The Helsinki School – Täysi oppimäärä brändäyksessä

Brändäyksessä on kyse mielikuvista ja kommunikaatiosta, jota taiteen ympärille tietoisesti rakennetaan. Brändäys on myös hallinnan väline, jolla muokataan taiteeseen liittyvää tiedotusta ja määritellään tavoiteltavia taiteen tekemisen tapoja. Suomalaisen valokuvataiteen johtava brändi The Helsinki School esimerkkinäni pohdin, miksi suomalaisen kulttuurivientituotteen markkinointidiskurssissa tukeudutaan edelleen stereotyyppisiin käsityksiin kansallisuudesta, ja onko brändäyksellä vaikutuksia käsityksiin hyvänä pidetystä valokuvataiteesta.

Mikä ihmeen the Helsinki School?

Vuonna 2004 Suomen valokuvataiteen museossa avattiin *30 by TaiK: The Helsinki School – A new approach* -valokuvataidenäyttely. Näyttely lanseerasi The Helsinki School -nimen ja toimi lähtölaukauksena kansainvälisille areenoille ponnistaneelle suomalaisen valokuvataiteen kiertonäyttelylle. Näyttelyn kutsukortissa kerrottiin englanniksi: ”Määritelmän mukaan The Helsinki School ei toimi vakiintuneena laitoksena, ei myöskään tarkoin määriteltynä oppialana, kansallisuutena tai maantieteellisenä alueena. Se edustaa lähestymistapaa, tapaa ajatella joka on kehittynyt Helsingin taideteollisen korkeakoulun opetuksen myötä, ja jossa jokaiselle sukupolvelle tarjoutuu mahdollisuus keksiä itsensä.”

Näyttelyyn oli valittu 33 suomalaisen valokuvataiteilijan teoksia, joista suurimmalle osalle oli tunnusomaista suureen kokoon vedostettu, usein alumiinille pohjustettu kehys­tämätön värivalokuva. Muutaman kappaleen editioina tuotettujen, teknisesti taidokkaiden kuvien aiheita hallitsivat tyhjä tila, maisemat sekä maalaustaiteen muotokuva- tai asetelmamaalaustraditiota jatkavat viileän esteettiset henkilö- ja esinevalokuvat (Heikka 2004, 262). Näillä sanoilla voi kuvailla myös sitä osaa valokuvataiteesta, joka on viime vuosina saanut huomiota suomalaisena kulttuurivientituotteena. Artikkelissaan ”Neitseestä tuotteeksi” valokuvatutkija Elina Heikka kirjoittaa viimeisen parinkymmenen vuoden aikana tapahtuneesta muutoksesta, joka on merkinnyt valokuvataiteen siirtymistä sekä kaupallisuuteen että arvostukseen nähden marginaalista nykyaiteen keskeiseksi ilmaisumuodoksi, kaupallisen kiinnostuksen kohteeksi ja taiteen vientituotteeksi. Valokuvaa koskevan ilmaisullisen ja sisällöllisen kiinnostuksen ohella muutosta lienee edesauttanut värivalokuvausja vedostustekniikan kehittyminen. Se on mahdollistanut värivalokuvien vedostamisen modernistisen maalaustaiteen mittoihin. (Mt., 254–263.)

The Helsinki Schoolista (suomeksi Helsingin koulu tai Helsingin koulukunta) Heikka kirjoittaa, että ”ensi kertaa Suomessa taiteilijaryhmä luodaan markkinointimielessä

ulkoapäin aivan kuin TV:n pop-yhtyeitä rakentavissa ohjelmissa” (mt., 260). Kyseessä ei siis ole ryhmä yhteen hakeutuneita valokuvataiteilijoita, jotka jakavat tekemisensä tai asenteensa tasolla yhteisiä tavoitteita, vaan Taideteollisessa korkeakoulussa luotu tuotemerkin kaltainen kooste.¹ The Helsinki Schoolin nimellä viime vuosina ympäri Eurooppaa kiertäneissä näyttelyissä on ollut mukana erilaisin kokoonpanoin kolmisenkymmentä eri-ikäistä ja eri puolilla Suomea (ja ulkomailla) asuvaa valokuvataiteilijaa. Löyhästi kyseisiä valokuvataiteilijoita yhdistää se, että he ovat jossain vaiheessa joko opiskelleet tai opettaneet Taideteollisessa korkeakoulussa Helsingissä.²

The Helsinki School – Suomalaisen valokuvataiteen brändi

Brändit ja brändipuhe ovat viime vuosina siirtyneet puhtaasti taloudellista voittoa tavoittelevasta toiminnasta kaikkialle yhteiskuntaan: ihmisoikeus- ja ympäristöjärjestöt ovat maailmanlaajuisia brändejä, seurakunnat brändäävät jumalanpalveluksia ja yliopistot opetustaan. Miksi ei valokuvataide? Koulukunnan tai kiertonäyttelyn sijaan The Helsinki Schoolia voi kutsua brändiksi. Brändin tavoin The Helsinki School -nimi ei ainoastaan pyri takaamaan teosten taiteellista laatua, vaan myös luomaan valitulle taideosjoukolle merkkituotteen kaltaista mielikuviin perustuvaa sisältöä (Lindroos et al. 2005, 18–31). Mielikuvamarkkinoinnin ja brändin hallinnan avulla The Helsinki School pyrkii kansainvälisille valokuvataiteen markkinoille.

Kirkas brandi -teoksen esipuheessa psykologi Göte Nyman kannustaa lukijaa voittamaan epäluulonsa brändejä kohtaan: ”Brandit muodostavat nykyihmisen elämälle elintärkeän ympäristön merkkeineen. – Ne opastavat ja ohjaavat” (Nyman 2005, 11,12). Analysoidessani The Helsinki Schooliin liittyvää markkinointidiskurssia noudatan Nymanin ohjetta ja otan ohjeekseni kyseisen brändin kolme sanaa. THE kertoo erottautumisesta, HELSINKI brändin rakentamisesta suomalaisuuteen ja periferiaan tukeutuvalla retoriikalla ja SCHOOL taidehistoriallisen koulukuntapuheen valjastamisesta brändiratsuksi. Aineistona olen käyttänyt The Helsinki School -näyttelyluetteloa, konseptiin liittyvää englanninkielistä 30byTaiK -internetsivustoa sekä aiheesta kirjoitettuja lehtiarvikkeita. Kuvat on huomioitu osana media- ja markkinointiaineistoa.

THE, erottuva, erottuvampi

The Helsinki School -näyttelyn kuvailu alkaa ytimekkäästi: ”Tämä näyttely vakiinnuttaa Helsingin koulun ja sen maailmanlaajuisesti ainutlaatuisen asennoitumistavan.” (<http://taik.homeip.net/exhibition/concept.html>.)

Maailmanlaajuisesti ainutlaatuisen asenteen sijaan brändäys on tapa taistella huomiosta. Brändin käsite voidaan määritellä monin eri tavoin, mutta eräs havainnollinen lähtökohta on sanan etymologia: brand-sanan alkuperäinen merkitys on ”kuumalla rau-

dalla poltettu erotteleva leima” eli polttomerkki, jonka tarkoitus on erottaa merkitty suuremmasta joukosta (Oxford Dictionary; Malmelin 2003, 23; Lindroos et al. 2005, 20). Toisinaan jo alkuperäiseen merkitykseen on pelkän erottelun lisäksi liitetty positiivinen arvo: tunnettu polttomerkki naudan kyljessä kertoi kaukaakin tulleelle ostajalle, että tämän karjan laatuun saattoi luottaa (Karvonen 1999, 45). Brändin ensimmäinen tehtävä on siis erottautua joukosta ja kiinnittää yleisön huomio, tulla yleisölle tutuksi, sillä ”tuntemattomuus merkitsee samaa kuin arveluttavuus” (mt.,18).

Kuvataide on olemassa yleisölle yhä useammin tiedotusvälineiden kautta. Joukkotiedotuksen kaupallisten ja ei-kaupallisten viestien kentällä kilpailun huomiosta uskotaan vaativan minkä tahansa asian rakentamista brändiksi (Malmelin 2003, 32–33). Brändeihin liitetyn johdonmukaisen ja muun informaation läpäisevän viestinnän avulla asioita pystyy järjestämään vähällä vaivalla (Lindroos et al. 2005, 21; Davenport & Beck 2001). Brändääminen on toimintaa, jossa asia tai tuote pyritään erottamaan muista vastaavista mielikuviin perustuvalla markkinointistrategialla. Tuotteelle rakennetaan oma tunnistettava identiteetti ja tarina, jotka saavat yleisön myös sitoutumaan siihen. Kuluttajien toivotaan solmivan brändeihin voimakkaita tunnepitoisia siteitä ja liittävän niihin jopa inhimillisiä ominaisuuksia, jotka luovat brändille persoonallisuuden (*brand personality*). (Kerin et al. 2005, 299–301; Nyman 2005, 11.) Juuri tällaisen tunneperäisen inhimillistämisen on arveltu olevan syynä monikäyttöisyyteen, jolla brändäys luiskahtaa alalle kuin alalle, koulutuksesta ja uskonnosta taiteeseen (Karvonen, 2005). Brändin merkitykset voivat liittyä abstraktin mielikuvaston lisäksi myös tuotteen toimintaan, mutta yhä useammin painotetaan Naomi Kleinin kuuluisaan *No Logo* -kirjaan tiivistynyttä ajattelutapaa, että brändit ovat *pelkkiä* mielikuvia. Mainonnan painopiste siirtyy näihin mielikuviin, jolloin markkinoinnista Kleinin mukaan tulee ”kaupallista filosofointia” (Klein 2000, 26).

Suomessa The Helsinki School on onnistunut erottautumaan menestyskonseptina (mm. STT/Aamulehti 2004; Uimonen 2005, 2004), ja brändin syntylegendaa ja menestystarinaa on kerrattu lehdistössä (mt., 2004). Myös kansainvälisillä taidemarkkinoilla The Helsinki School tunnetaan suomalaisen valokuvataiteen uutena koulukuntana (mm. Allen 2006; Azimi 2006).

Helsinki, Suomalaisen taiteen eristynyt syntysija

”Toiveemme on näiden teosten avulla vakiinnuttaa se todellinen kärki, johon valokuvaus sijoittuu aikamme maailmassa. Tämä näyttely säteilee yhteistyön henkeä ja selittää miksi valokuvaukseen on tarttunut suomalainen aromi.” (<http://taik.homeip.net/exhibition/concept.html>)

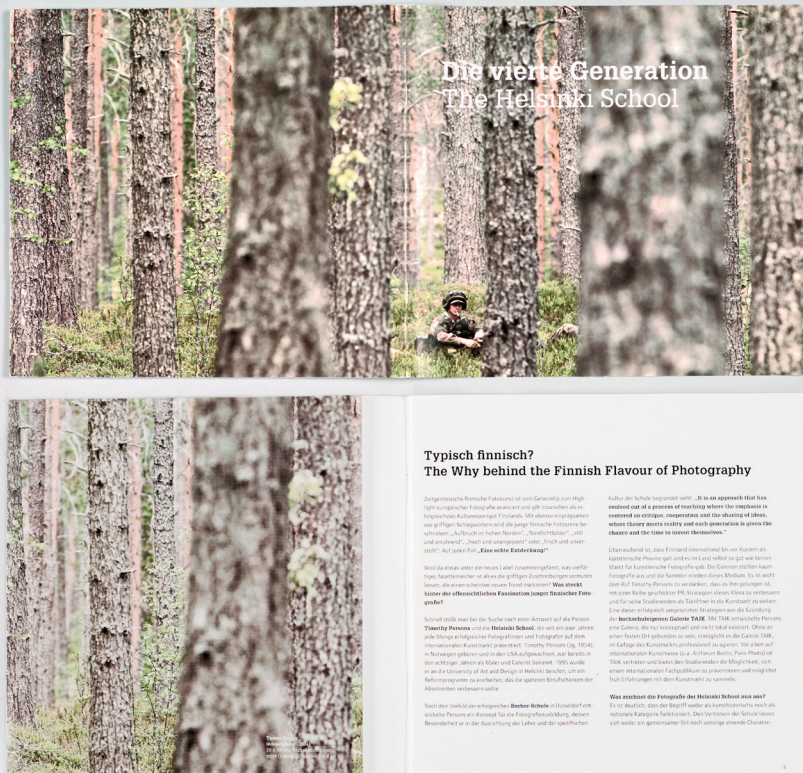
Huolimatta siitä, että aiemmin siteeraamassani The Helsinki Schoolin määrittelyssä erilaisuus on nostettu taideteoksia ja taiteilijoita yhdistäväksi tekijäksi, lähemmin tarkasteltuna The Helsinki Schoolin markkinoinnissa hyödynnetään nimenomaan kansalli-

suuteen, paikallisuuteen ja maantieteeseen liittyviä yleistyksiä ja stereotypioita. Brändiä rakennetaan tarinoilla, jotka kertovat – jälleen kerran – perifeerisestä paikasta ja melan-kolisesta kansallisuudesta, joka luo ”ainutlaatuisesti suomalaista valokuvataidetta” (mt.). Suomalaisuus kerrotaan sekä kaikkia kuvaajia ja teoksia yhdistäväksi että yhtenäiseksi ja ristiriidattomaksi asiaksi yleensä. Retoriikkaa ei ole raskautettu pohtimalla ja kyseen-alaistamalla ”aidon suomalaisuuden”, luonnon ja maiseman rakentamista tai historisoin-tia. (Vrt. Kalha 1997; Rossi 1998, 6–16; Lukkarinen & Waenerberg 2004, 12–19).

Tarinoiden kertominen on olennainen osa brändin toimintaa, koska siten aktivoi-daan ihmisten mielikuvitus. Kuluttaja houkutellaan kerta toisensa jälkeen tuotteen taakse rakennetun kiehtovan tarinan avulla (Lindroos et al. 2005, 20). Taidemaailmas-sa tarinoita kertovat muun muassa näyttelyluettelot ja lehdistötiedotteet. Näyttelyihin liittyvät erilaiset julkaisut, kirjoitukset ja www-sivut legitimoivat niitä ja toimivat tie-donlähteinä, joiden sanoma usein leviää vain hieman uudelleenmuotoiltuna lehdistön kuvataidearvioihin. Näyttelyluettelo itsessään on tärkeä osa kiertonäyttelyä, sillä sen tarkoituksena on säilyä ja toimia tulevien valintaprosessien arkistona, eli esitellä näyt-telykelpoista ja kaupan olevaa materiaalia kuraattoreille (ks. Karttunen 2005, 50).

Näyttelyluettelon tekstin rooli on ennalta määrätty: kriittinen näkökulma ei kuulu tyyliilajiin, vaan teksti esittää teokset poikkeuksesta myönteisessä valossa. Näyttelyluet-telotekstit ovat usein kontekstin ”glorifioimaa mainontaa” (Sandler 1996, 435). Tyypil-listä suomalaisten taiteilijoiden viime vuosina julkaistuille luetteloille on ollut myös tekstin pyytäminen ulkomaalaiselta kriitikolta tai kuraattorilta. Pyrkimys kansainväli-sille markkinoille on näkynyt valokuvakatalogeissa yhä useammin vieraskielisinä teks-teinä. (Karttunen 2005, 49–59; ks. myös Bydler 2004, 69–70.)

”[K]yse on lähestymistavasta, joka saa aikaan itsessään ainutlaatuista valokuvataidet-ta, joka on ainutlaatuisesti suomalaista sisällöltään, muotokieleltään ja tekotavaltaan”, kirjoittaa amerikkalainen kriitikko ja kulttuuritoimittaja Ferdinand Protzman The Hel-sinki School -luettelossa (Protzman 2005, 213). The Helsinki School -brändissä suoma-laisen valokuvataiteen takeena on mielikuva ”todellisesta” paikasta, Helsingistä, joka toimii eksoottisen metsäisen, järvisen ja poroisen Suomen metonymiana. Suomalaista maisemaa ja pohjoista valoa kumarretaan syvään. ”Kesä on lyhyt, talvi on pitkä. Ympä-rillä metsien ja järvien runsaus”, jatkaa Protzman kuvaillessaan ryhmän valokuvaajien tapaa esittää Suomi (mt., 217). Valokuvataideteosten yhteys maantieteelliseen paikkaan luonnollistetaan toistamalla ajatusta, että tietyt maantieteelliset tai ilmastolliset alueet synnyttävät tietynlaisia mentaliteetteja, jotka taas synnyttävät tietynlaista taidetta (ks. Ruuska 2004, 82). Tällöin voi tarinoida arktisesta valosta suomalaisen valokuvaajan kuvien yhteydessä, vaikka kuvat olisi otettu Etelä-Amerikassa. Taidehistoriassa on jos-kus hellitty ajatusta taiteen alueellisista tyylipiirteistä ja alkuperäisistä ilmaisutavoista, mutta jo pitkän aikaa käsitys, että jotkut paikat tuottaisivat jotain omaleimaista ja alku-peräiseen paikkaan palautuvaa ilmaisua, on herättänyt kovaa kritiikkiä. Globalisoituvan taidemaailman taloutta ja toimintaa tutkinut Charlotte Bydler lisää, että viime vuosina kuvataiteen kansainvälisiin näyttelyihin liittyneiden luetteloiden ja julkilausumien tyy-



Die vierte Generation The Helsinki School -luettelo Helsinki Schoolin Hampurin ja Berliinin näyttelyihin vuonna 2005. Kannessa Tuomo Rainion valokuva *Independence*, 2004.

pillinen piirre on ollut etnosentrismin voimakas kritiikki. Kritiikin kärki on kohdistunut ajatukseen, että joku tietty ryhmä voisi määritellä käsitteen kansallinen tila, ja että taide voisi esittää sen. (Bydler 2004, 66–69; ks. myös Buchloh 2005, 254.)

Kyseiseen konseptiin liittyvissä teksteissä Suomen aseman määrittää perifeeriseksi enemmän yhteinen raja Venäjän kanssa kuin esimerkiksi kieli tai maantieteellinen etäisyys Keski-Euroopan taidekeskuksista. Protzman kirjoittaa, että valokuvauksen koulutus heijastelee tämän ajan Suomelle tyypillistä ajattelua, tasapainoa kansainvälisyyden ja realistisen ajattelun välillä: ”[Se on] tyypillistä modernille Suomelle, joka on suhteellisen nuori valtio Länsi-Euroopan periferiassa mutta Venäjän, aiemmin Neuvostoliiton tunnetun maan tärkeällä rajalla.” (Protzman 2005, 213). Fyysisesti eristynyt Suomi ja Helsinki ovat suojassa maailman taidekeskusten laumasieluisuudelta, joten siellä on yhä ”periferian vapaus” (mt., 216). Periferian vapaus kuuluu modernistisen Suomi-puheen traditioon, jota on käytetty muun muassa 1950-luvun suomalaisen muotoilun markkinoinnissa (vrt. Kalha 1997). Länsimaissa, esimerkiksi Britanniassa, Suomen periferian vapaus on käsitetty eksoottiseksi jaloksi villiyydeksi, johon on Venäjän läheisyyden takia saatettu vielä liittää mielikuvia alkukantaisuudesta (ks. Santala 2001, 162.)

Kansainvälisyys ei merkitse valokuvataiteen vientiä mahdollisimman moniin maihin ja laajalle maantieteelliselle alueelle, vaan alueilla on selvä hierarkkinen jako. Pyrkimys kohti länsimaiden johtavia taidemaita tai nykytaiteen kansainvälisiä biennaalikaupunkeja merkitsee oikeaa kansainvälistymistä. Muita alueita korkeintaan kuvataan ja esitetään: ”[Taiteilijan] teokset näyttävät köyhyyden leimaaman yksinkertaisen elämän Romanian, Intian ja Kreikan kaltaisissa maissa” (Pfab 2005, 220). Suhteessa länsimaisiin taidekeskuksiin ja kansainvälisiin taidemarkkinoihin suomalaista vientituotetta kuvataan esitaiteilijaksi (Protzman 2005, 216). Se on keinotekoista, koska monilla The Helsinki School -ryhmään kuuluvilla valokuvataiteilijoilla on takanaan vuosien mittaisia kansainvälisiä yhteistyökuvioita ja näyttelyhankkeita (ks. esim. Elina Brotherus, Aino Kannisto, Marjaana Kella tai Jorma Puranen, <http://taik.homeip.net/artists/index.lasso>). Tällaisten taiteilijoiden saaminen mukaan The Helsinki School -konseptiin on ollut keskeistä koko brändin uskottavuuden kannalta, ja oletettavasti eduksi myös julkisen rahoituksen hankinnassa.

Kiitos teknologisen kehityksen (”Finland is wired” [Protzman 2005, 216]), taiteilijat voivat yleensäkin olla yhteydessä muuhun maailmaan. Kehittyneen teknologian ilosanoma myös teosten toteuttamisessa on ollut yksi Helsingin koulua yhdistävä tekijä: ”Tyypillistä Helsingin koulun taiteilijoille on halu laajentaa teknologian ja välineen mahdollisuuksia löytääkseen uusia metodeita ja merkityksiä”. (Mt.)

Olemassa olevan Suomi-kuvan vahvistus

Sinänsä The Helsinki School suomalaisena kulttuurivientituotteena on vain yksi lenkki 1800-luvulta alkavassa ketjussa, johon kuvataiteen vienti ja suomalaisuuden mielikuviin rakentaminen ovat kytkeytyneet. Suomessa on tunnetusti pitkä perinne taiteen vie-

misessä kansallisena kulttuurina, sekä taiteen saaman kansainvälisen huomion esittämisessä kansallisena projektina (esim. Kalha 1997). Projektin tavoitteet ja painopisteet ovat vain eri aikoina vaihdelleet.

1940–1950-lukujen suomalaista muotoilua käsittelevässä tutkimuksessaan visuaalisen kulttuurin tutkija Harri Kalha osoittaa, miten Suomi pyrki design-esineiden mielikuvamarkkinoinnin avulla kansallisesti profiloitumaan. Kalhan mukaan Suomesa kulttuurituotteisiin sitoutunut kansallinen mielikuva korosti maamme kuulumista länsimaisen kulttuurin jatkumoon ja tuotteiden menestys nosti kansallista itsetuntoa. Kuitenkin ulkomaisessa vastaanotossa puhe suomalaisuudesta sai eksotisoituja ja hierarkkisia toiseuden merkityksiä. (Kalha 1997, 65–70, 76–79, 103–105, 268–273.)

Myös valokuvataiteen vientipyrkimyksiä on vauhditettu retoriikalla, joka on korostanut kuvia yhtenäisen suomalaiskansallisen identiteetin ilmaisuna. Tästä esimerkkinä toimii Nizzassa vuonna 1991 järjestetty suomalaista valokuvataidetta esittelevä *Finnice 91* -näyttely, josta *Camera International* -julkaisu teki näyttelyluettelona toimineen erikoisnumeron.

Toisenlainen painotus oli 1990-luvun lopulla Näyttelyvaihtokeskus Framen julkaisemassa kansainväliselle yleisölle suunnatussa suomalaista valokuvaa esittelevässä *Frames – Viewing Finnish Contemporary Photography* -julkaisussa, jonka pääartikkelissa Leena-Maija Rossi korosti monien erilaisten suomalaisuuksien ja sukupuolten rakentumista valokuvien kautta ja niiden yhteydessä (Rossi 1998, 6–16). Useiden kirjoittajien teksteissä valokuvataide nähtiin kulttuurista identiteettiä rakentavana ja purkavana. Luettelon ja siihen liittyvän CD-romin tavoitteeksi ilmaistiin moniäänisyys (Puranen 1998, 3).

2000-luvulla ollaan palattu sekä taideteosten muodon että niitä markkinoivan retorikan suhteen yhtenäiseen, tuttuun ja turvalliseen. Luonnonvarojen ja teknisen osaamisen yhdistelmä on suomikuvan rakentamisessa havaittu hyvin tehokkaaksi (ks. mm. Löytty 2004, 36). The Helsinki School -valokuvataidebrändin juuret ovat taas kerran uponneet myyttiseen maisemaan, josta teknologisin huipputuottein tavoitellaan pääsyä kilpailuun kansainvälisestä pääomasta. Stereotyyppiset mielikuvat yhtenäisestä suomalaiskansallisesta kulttuurista, puhtaasta luonnosta ja maantieteellisestä periferiasta on kirjoitettu valokuvien merkityksiin irrallaan kuvien sisällöistä tai taiteilijoiden intentioista. Mutta kuten Hannu Laakso *Brandit kilpailuetuna* -teoksessa toteaa: (korkeataiteenkaan) ”markkinoinnin tavoitteena ei ole luoda jotakin täysin uutta kuluttajien mieliin, vaan useimpien tavoitteena on vahvistaa jo olemassa olevia mielipiteitä” (Laakso 1999, 111, 138).

Ostakaa suomalaisetnisyytemme!

Mikä saa keittämään vanhaa keitosta yhä uudelleen? Miksi paikallisuus ja stereotyyppinen kansallisuus edelleen 2000-luvulla markkinoivat kulttuurituotteita?

Yksi selitys lienee globalisaatioon kuuluva vastavuoroinen imagomarkkinointi: kansainvälisille taidemarkkinoille The Helsinki School tarjoaa kansallisiin stereotyyppioihin

kiinnitettyä brändiä. Kulttuurintutkijat ovat usein esittäneet, että globalisoituvassa maailmassa paikallisuuteen kiinnitetään uudella tavalla huomiota (mm. Beck 1999, 97–98; Harvey 1989). Kulttuurituotteen liittäminen paikkaan tai kansallisuuteen luo mielikuvia yhteenkuuluvuudesta ja turvallisuudesta (Hall 2003, 94). Brändin yhteydessä puhe suomalaisuudesta ei ole tarkoitettu palvelemaan enää vain symbolista vallankäyttöä, jolla vahvistetaan tietyn ryhmän identiteettiä ja ”oikeaa suomalaisuutta” (Apo 1996, 14), eikä valtiovaltaa tukevaa metsäläisyyttä (Väyrynen 1999, 223). Sen sijaan suomalaisuudesta on luotu tarina, johon globaaleilla markkinoilla menestystä tavoitteleva brändi voi kiinnittyä. Paikallista erityisyyttä voi käyttää markkinointikeinona, toiseuden tai perifeerisen markkinointina (mm. Hall 1999, 63).

Markkinoita varten tuotetuilla paikallisuuksilla on lukemattomia esikuvia tuotemainonnassa. Joukkoviestimet tarjoavat kuluttajille kansainvälisyyttä ja paikallista eksotismia miellyttävässä muodossa, mistä esimerkkinä vaikkapa eksoottinen keittiö tai etnomuoti. Tyypillinen piirre tämänkaltaiselle kulttuurivaihdolle on konfliktien välttäminen ja erilaisuuksien liittäminen helposti kulutettaviksi ja houkuttelevaa vierautta korostaviksi kokonaisuuksiksi. (Ks. ”toisten” kuluttamisesta Ahmed 2000, 114–133; Rossi 2004, 180–224.)

The Helsinki School sopii tällaiseen kulttuurivientiin hyvin. Mukaan on valittu joukko valokuvia, joita yhdistää tietty kuvaformaatti ja taustoittamattomat neutraalit kuva-aiheet, joita nivotaan yhteen kansallisuuspuheella. Näin tuotetaan käsitys ”suomalaisesta valokuvataiteesta”, joka kaihtaa provokaatioita, poliittisia manifestaatioita tai kiusallisia asioita (Heikka 2004, 262) ja sopii oivallisesti ”suomalaisetnisyyden kulttuurivientituotteeksi” (Rossi 2004, 185).

Suomalaiset kulttuurivientituotteet ovat viime aikoina olleet erityisen huomion kohteena opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön perustaman kulttuurivientiyksikön takia. Yksikön tehtävänä on edistää Suomen kulttuurituotteiden kilpailukykyä kansainvälisillä taidemarkkinoilla ja siten vahvistaa Suomen kansantaloutta.³ Vallitseva diskurssi korostaakin taideteosten merkitystä vientiä edistävinä kulttuurituotteina, joiden tavoitteena on edistää kansallista kilpailukykyä. Kun puhutaan kulttuurivientituotteistamme ja kansallisesta kilpailukyvystä, määritellään jatkuvasti yhteisiä etuja ja niihin liittyviä puhetapoja. Kilpailukyvyn vaalimiseen pyrkivästä nationalismista on tullut olennainen osa kulttuurituotteiden markkinointia. (Kettunen 2005, 437, 446.)

Tietenkin voidaan kysyä, ketkä oikeastaan kuuluvat meihin, joiden kilpailukykyä edistetään? Ja vielä laajemmin: ketkä ovat osa suomalaisuutta, jota tämä suomalainen vientituote rakentaa?

Taideteollisen korkeakoulun koulukunta

The Helsinki School -brändiä rakennetaan puheella uuden suomalaisen valokuvataiteen koulukunnasta. Koulukuntiin rinnastaminen on etabloiva ele, jolla tuote kiinni-

tetään taiteen ja valokuvauksen historiaan. The School, koulukunta, on käsite, joka taidehistoriallisesti perustuu joko opettaja–oppilas-suhteeseen, mestaria ympäröivään työpajaan tai se määritellään (usein jälkeenpäin historiankirjoituksessa) tietyn alueen tai tietyn ajan taiteen tunnistettavaksi tyylilliseksi yhtenäisyydeksi (Konttinen & Laajoki 2000, 206). Semanttisesti koulukunta laajenee käsittämään tiettyjen taiteilijoiden jakamat periaatteet, metodit, taideteosten tunnusomaiset piirteet tai inspiraation (*The Oxford Dictionary*). Yksi toivottu miellelyhtymä lienee Berndt (s. 1931) ja Hilla Becherin (s.1934) Düsseldorfin koulukunta, johon monet viime vuosien kansainvälistä huomiota saavuttaneet valokuvaajat ovat kuuluneet (Cotton 2004, 11, 15–16). Kansainvälisissä tiedotusvälineissä Helsingin koulukuntaa on viime aikoina verrattu juuri Düsseldorfin koulukuntaan sekä suuren huomion kohteena olleeseen nuorien taidemaalareiden Leipzigin koulukuntaan (Allen 2006; DW-world.de, 2005).

Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen opetuksen historiaan verrattuna koulukuntapuhe ei tunnu perustellulta. Brändätyin ryhmän teokset on teknisen ja muodollisen yhtenevyyden lisäksi lähes kaikki tehty viime vuosina. Historiallinen näkökulma soveltuu huonosti myyntihankkeeseen, joten mukaan eivät ole mahtuneet Taideteollisen korkeakoulun opetusta aikoinaan hallinneet mustavalkoinen, eettisesti sitoutunut dokumentarismi, taidegrafiikkaan rinnastuvat painetut valokuvateokset tai 1980-luvun tekijän omaa ilmaisua korostava subjektiivinen valokuvaus, vain joitakin keskeisiä osa-alueita mainitakseni (ks. Elovirta 1999, 173–210; Saraste 2005). Poikkeuksina The Helsinki School -ryhmän teosten ja taiteilijoiden joukossa näyttäytyvät Ulla Jokisalo, Timo Kellaranta ja Pentti Sammallahti, jotka ovat 1950-luvulla syntyneitä merkittävän uran luoneita valokuvataiteilijoita ja valokuvataiteen opettajia. Edellä mainituista huolimatta monia tärkeitä opettajia ja kuvallisia vaikuttajia puuttuu, ja osa mukana olevista on saanut lähes koko koulutuksensa muissa oppilaitoksissa kuin Taideteollisessa korkeakoulussa.

The Helsinki School siis sekä on että ei ole yhtä kuin Taideteollisen korkeakoulun valokuvauksen opetus. Se on sitä silloin, kun koulutuspuhe henkisine arvoineen siirtää huomiota pois kaupallisista tarkoituksista ja tuo lisäarvoa The Helsinki School -brändille. Se on sitä myös silloin, kun ulkomaiset valokuvataiteen opiskelijat luulevat TaiKiin saapuessaan tulleen The Helsinki Schooliin opiskelemaan The Helsinki Schoolia (mutta kenties yllättyvät Suomessa tehdyn, ja jopa brändiin kuuluvien taiteilijoiden tekemän valokuvan monimuotoisuudesta).

The Helsinki School ei ole kuin Taideteollisen korkeakoulun valokuvauksen opetus silloin, kun konseptiin sopivia muiden oppilaitosten kasvatteja liitetään osaksi brändiä. Suomessa osa kuvataidekriitikoista kiinnitti huomiota Taideteollisen korkeakoulun tapaan liittää oman nimensä alle muidenkin suomalaisten ja ulkomaisten valokuvakoulujen kasvatit ja vahvistaa omaa instituutiotaan menestyspuheella (Pälviranta 2004; ks. myös Heikka 2004). The Helsinki Schooliin eivät myöskään kuulu ne TaiKin valokuvauksen opiskelijat tai opettajat, jotka eivät ole nopeita tai valmiita oppimaan brändin edellyttämiä muodollisia tai muita ratkaisuja.

The Helsinki Photography Design School

”Taideteollisen korkeakoulun Professional Studies -ohjelma (Gallery TaiK) vie vuosittain lupaavimmat maisteriopiskelijat, jatko-opiskelijat ja opettajat kansainvälisille taidemessuille. Näin taiteilijat ovat saaneet monipuolisen palautteen lisäksi yhteyden kansainväliseen yleisöön ja asiantuntijoihin sekä ostavia asiakkaita.” (Lehdistötiedote30byTaiK&Masters of Arts, The Helsinki School – A New Approach. http://www.fmp.fi/fmp_fi/muvieras/nayttely/vaihtuva/2004/20040505_30b/index.htm.)

Suomessa on pitkät perinteet taidekoulutuksella, jonka tavoitteena on ollut luoda vapaus erilaisille ilmaisullisille kokeiluille ja taiteelliselle kypsymiselle (ks. Stewen 1998, esim. 122–123, 141–142, 148, 155–156). Myös Taideteollisen korkeakoulun tavoitteisiin on 1970-luvulta lähtien kuulunut valokuvaajan ammatillisten taitojen ohella tilan antaminen taiteellisen näkemyksen kehittymiselle (Saraste 2005, 105). Muutos nopeisiin voittoihin tähtäävään opiskelukäytäntöön on suuri. The Helsinki Schoolia markkinoiva Galleria TaiK ilmoittaa olevansa maailman ainoa yliopistollinen galleria, joka säännöllisesti osallistuu johtaville kaupallisille taidemessuille.⁴ Brändiin sopivia teoksia ja taiteilijoita voidaan poimia valokuvataiteen opiskelijoiden joukosta kaupallisille taidemessuille jo kauan ennen heidän valmistumistaan.

Ulkoisesti the Helsinki Schoolin näyttelyissä esitettyjen kookkaiden värivedosten yhtenäisyys on ilmeinen. Tästä huolimatta brändiin valittujen taiteilijoiden nimittäjäksi kerrotaan yksilöllisyys. Puheella, jonka ”tavoitteena on esitellä jokaisen taiteilijan erilaisuus ja ainutlaatuisuus” (Verkkola 2005) on tarkoitus peittää se, että kyseisten valokuvataiteilijoiden ja taiteilijoiden suhde brändiin perustuu valintoihin. Näitä valintoja yhdistää neutraalien sisältöjen ohella markkinointikelpoiseksi todettu muoto. Muodollista yhtenevyyttä voi tarkastella konseptisuunnittelun näkökulmasta, mikä asettaa kiinnostavan kysymyksen taiteilijuudesta. Jos ilmiötä suunnitellaan, nimitään ja markkinoidaan taiteilijoiden ulkopuolelta, voi taiteilijuutta tutkineen sosiologi Sari Karttusen tavoin kysyä, ketkä tällaisissa konsepteissa ovat taiteilijoita ja ketkä määrittelevät hyvänä ja tavoiteltavana pidettyä taidetta. (Ks. Uimonen 2005.)

Menestyksekkäästi markkinoidun valokuvataidebrändin avulla määritellään valokuvataiteen tavoiteltavaksi katsottuja ideaaleja. Tämä ei koske vain taiteen yleisöä ja ostajia, vaan myös valokuvataiteen opiskelijoita, tulevia taiteilijoita. Kansainvälisen menestyksen toivossa he mahdollisesti alkavat tuottaa konseptiin sopivaa taidetta. Kenties suomalaisen valokuvataiteen kentälle on muodostumassa uudenlainen valokuvataiteen funktio: osa valokuvataiteesta tuotetaan hyväksi havaitun konseptin mukaan toimivien välityskanavien kautta suoraan tilaajille. Niinhän taidekäsityöläiset ovat vuosisatoja toimineet. Nykyään lisäetuna taiteilijalle luvataan kansainvälinen imago ja kaupallinen menestys.

Taiteen historiallisia brändejä

Siitä huolimatta että brändääminen on viime vuosien muodikasta terminologiaa, taiteen historiassa brändäyksen kaltaisia erottautumis- ja erottelustrategioita on ollut vuosisatojen ajan, siitä asti kun taiteeseen on liittynyt kaupallista toimintaa. Myös taidemaailmassa brändit toimivat huomiota ohjaavan kartan tavoin. Taidemaailman karttaan sijoitetuista tuhansista nimistä vain hyvin harvat on kirjattu kirkkaammalla värillä. Brändinimet erotuvat huomiosta kamppailevien taiteilijoiden joukosta. (Rosenblum 1985, 64–65.)

Taiteen sosiologi Barbara Rosenblum on tutkinut taidemaailman erottautumiskeinoja. Hän esittää, että laatuarviot ja kuvailut, joiden avulla estetiikka ja taidehistoria ovat luokitelleet taideteoksia, lyövät taideteoksiin leimoja, joilla määritetään myös niiden kaupallista arvoa. Alkujaan erityisesti tyylin tai ajankohdan mukaan rakennetun erottelusysteemin tavoitteena oli vakuuttaa yleisö teoksen autenttisuudesta ja arvottaa sekä teos että taiteilija. Tätä luokittelusysteemiä taidemaailman välittäjät ja levityskanavat ovat voineet käyttää mallina ja rakentaa taiteen brändejä puhumalla mieleenpainuvista ”tyyleistä”, ”uuden suunnan” taiteilijoista tai ”suomalaisesta valokuvataiteesta”. Haittapuolena on samaan aikaan luotu keinotekoinen vertailtavuus, turhat rajat sekä keskenään erilaisten taideteosten homogenisointi (mt., 65).

Taiteilijan nimi on Rosenblumin mukaan historiallisesti ollut erottautumiskeinoista kaikkein tärkein ja toiminut kuten brändi kaupallisessa tuotemarkkinoinnissa. Nimet ovat olleet laadun ja hinnan säilymisen, siis hyvän sijoituksen, takeena. Taiteilijoiden nimien (esimerkiksi Edelfelt) lisäksi myös tiettyjen tyylikausien (esimerkiksi Picasson sininen kausi) tai jopa tiettyjen värien (esimerkiksi Yves Kleinin sininen) voi katsoa toimivan samaan brändien tapaan (mt., 63–70). Myös ryhmän nimeäminen on hyvä keino hankkia näkyvyyttä, mistä The Helsinki Schoolin lisäksi kertovat historian lukuisat taiteilijaryhmät. Taiteilijaryhmä voi saada nimensä joko ulkopuolelta esimerkiksi taidekriitikoilta tai ryhmä voi nimetä itse itsensä. Rosenblum esittää, että kun taiteilijat itse nimeävät ryhmänsä, se tapahtuu nimenomaan siinä vaiheessa kun taiteilijat tarvitsevat huomiota taidemarkkinoilla eivätkä halua jättäytyä taidekriitikoiden nimettäviksi. Ryhmän nimeämisen ja siitä tiedottamisen syyt ovat yhtä kaikki useimmiten kytköksissä kaupallisiin pyrkimyksiin. (Mt., 68–70.)

Kaupallisille markkinoille murtautumisen strategioina Rosenblumin esittämät keinot toimivat samoin kuin brändäys. Erottautuminen tapahtuu markkinoimalla mielikuvia, joiden uskotaan tuovan markkinoidulle tuotteelle lisäarvoa kuluttajan silmissä. Brändi sitoo yksittäisiä tuotteita osaksi brändiä. Sen uskotaan toimivan kahteen suuntaan, eli samalla kun tuotemerkki antaa yksittäiselle tuotteelle brändimielikuvaan perustuvaa lisäarvoa, yksittäinen tuote pystyy lataamaan sisältöä koko brändiin ja päinvastoin (Hollensen 2004, 468–469; Klein 2000, 38–39). Jos siis yksittäinen The Helsinki Schoolin näyttelyyn valittu valokuvataideteos pystyy herättämään vastaanottajassa tunteita tai kiintymystä, voidaan olettaa, että sama merkityssisältö pystytään liittämään silloin myös koko ryhmään tai tuotemerkkiin.

Huomiosta hallintaan

The Helsinki Schoolin brändääminen osoittaa, miten vallitseva taloudellinen ajattelu ja asenteet ilmenevät valokuvataiteen kentällä. Parinkymmenen viime vuoden aikana valokuva on paitsi siirtynyt sivusta kuvataiteen kentän keskiöön myös saanut ympärilleen ilmiön, jossa markkinoinnin nimissä luodaan kulttuurivientiin soveltuvaa suomalaisen valokuvataiteen brändiä taiteilijoiden ulkopuolelta (Heikka 2004, 245–263). Brändeissä sinänsä on kyse mielikuvista ja kommunikaatiosta, joita kuvataiteen ympärille syntyy ja joita tietoisesti rakennetaan. Kun taidetta brändätään, pyritään yleensä varmistamaan kyseisiä teoksia tai taiteilijaa koskevan viestin läpimeno halutulle tai mahdollisimman laajalle yleisölle. Parhaimmillaan brändäys voi toimia taideteosten oheen ja liepeille luotuina mielikuvina, joilla ensin herätetään yleisön huomio ja jotka siten johtavat kohtaamiseen taideteosten kanssa. Taiteen kohdalla haaste on, että huomion tavoittelun ja iskeytyksen nimissä yksinkertaistetaan asiasisältöjä ja merkityksiä. Taiteen merkitykset muodostuvat monen osatekijän moniulotteisena prosessina, jolle brändäyksen yhteydessä käytetty huomiohakuinen ja yksinkertaistava viestintä harvoin tekee oikeutta. Brändin hankkima näkyvyys ja positiivinen huomio kääntyvät kritiikiksi, jos yleisö tai brändätyt taiteilijat pitävät luotua konseptia ongelmallisena ja vääristävänä. Kun taiteen brändejä rakennetaan, rakennetaan samalla taideteoksille esittämiskonteksteja ja retorisia kehyksiä.

Taiteen välittäjäportaaseen kuuluvat tuottajat, taiteilijoiden edustajat ja kuraattorit ovat nykyään olennaisia kansainvälisen menestyksen saavuttamiseksi. Tehokkaina viestin välittäjinä taiteen brändit lisäävät kyseisten teosten ja taiteilijoiden näkyvyyttä ja todennäköisesti edistävät taiteilijoiden uraa. Kuitenkin The Helsinki Schoolin tapauksessa brändäys nivotaan osaksi valokuvataiteilijoiden koulutusta ja opintoja, mikä herättää kysymään kaupallisten menestyskonseptien luomisen vaikutusta valokuvataiteen koulutukseen ja odotuksiin, joita valokuvataiteilijan ammatilliseen menestykseen kohdistetaan. Brändäys on hallinnan väline. Sen avulla hallitaan taiteeseen liittyvää tiedotusta ja määritellään tavoiteltavia taiteen tekemisen tapoja. Kun brändiä perustellaan laadulla ja tuetaan menestyspuheella, on selvää, että konsepti myös muokkaa käsitystä hyvästä valokuvataiteesta. Mahdollisuutena onkin, että suomalaisen valokuvataiteen kentälle syntyy uudenlainen valokuvan design-konsepti, joka muuttaa käsityksiä valokuvataiteen merkityksestä yhteiskunnassamme. Jos taloudelliseen menestykseen tähtäävästä brändäämisestä muodostuu keskeinen suomalaisen valokuvataiteeseen liittyvä käytäntö, kuinka paljon epävarmoja ja ei-kaupallisia taiteellisia kokeiluja sekä media-, markkinointi- ja kulutuskriittistä taidetta ja taidepuhetta rajautuu kokonaan pois?

Kyse on loppujen lopuksi siitä, millaisia merkityksiä taiteelle yhteiskunnassamme annetaan. Haasteena lieenee kommunikaatiotilojen ja taideoppilaitosten pitäminen avoimena mahdollisimman erilaisille ja moniäänisille taidetta koskeville puhetavoille. •

VIITTEET

1 The Helsinki School -konseptin tuottaja ja kuraattori on Kaliforniasta Suomeen muuttanut kuvataiteilija Timothy Persons. Vuonna 1995 Persons käynnisti Taideteollisen korkeakoulun Professional studies -opetuksen, jonka tarkoituksena on opettaa lahjakkaille opiskelijoille miten toimia taidemaailman käytännöissä. Vuonna 1997 tarkoitusta varten perustettiin myös yksikkö, Galleria TaiK, joka pyrkii edistämään lahjakkaiden opiskelijoiden uraa jo opintojen aikana ja mahdollistaa taiteilijoiden teosten saaminen johtavien keräilijöiden kokoelmiin (Taideteollinen korkeakoulu/ Galleria TaiK linkki tarkastettu maaliskuu 2006). Galleria TaiK toimii vailla kiinteää galleriatilaa ja pitää yllä laajaa valokuvataiteilijoiden teoksia ja ansioita esittelevää www-sivustoa. Opiskelijoiden uran edistämiseen Galleria TaiK pyrkii muun muassa esiintymällä kansainvälisillä taidemessuilla (Hollzherr 2003).

2 Tämän artikkelin kommentoinnista kiitän dosentti Sari Karttusta ja dosentti Leena-Maija Rossia. Kiitos myös tutkija Asko Lehmuskalliolle.

3 Kulttuuriviennin tavoitteita määritellään vuonna 2005 toimintansa aloittaneen kulttuurivientiyksikön www-sivuilla seuraavasti: ”Suomen kansainvälisesti monipuoliseksi ja kattavaksi arvioitu taiteen tukijärjestelmä, koko maan kattava taidelaitos- ja taidakasvatusjärjestelmä tuottavat kansainvälisesti kiinnostavia ja kilpailukykyisiä taideteoksia ja taide-esityksiä. Suomen kotimarkkinat ovat taidetarjonnan runsauteen nähden suppeat. Luovan talouden toimialat ovat vahvassa kehitysvaiheessa ja niiden merkityksen Suomen kansantaloudessa arvioidaan vahvistuvan. Kulttuuripalveluiden ja taiteen kansantaloudellista merkitystä on ryhdytty analysoimaan tilastollisin menetelmin. Taide on nähty yhteiskunnassa pääasiassa kulttuurisen identiteetin ja moninaisuuden lähteenä ja tukikohteena ilman että sen taloudellista ja työllistävää vaikutusta on täysin hahmotettu tai mitattu esimerkiksi kansantalouden kirjanpidossa.” <http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuurivienti/?lang=fi> (linkki tarkistettu lokakuu 2006).

4 Taideteollinen korkeakoulu/ Galleria TaiK (linkki tarkastettu maaliskuu 2006).

Lähteet

- Ahmed, Sara 2002. *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London and New York: Routledge.
- Allen, Jennifer 2006. International news digest / What's "school" next? *Artforum News* 3/2006, (linkki tarkastettu maaliskuu 2006).
- Apo, Satu 1996. Agraarinen suomalaisuus – rasite vai resurssi? Teoksessa Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.). *Olkaamme siis suomalaisia*. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Azimi, Rozana 2006. L'école photographique d'Helsinki, nouvelle venue. *Le Monde* 15.1.2006.
- Beck, Ulrich 1999. *Mitä globalisaatio on? Virhekäsityksiä ja poliittisia vastauksia*. Suom. Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.
- Buchloh, Benjamin H.D 2005. The Curse of Empire. *Artforum*. September 2005, 254–258.
- Bydler, Charlotte 2004. *The Global Art World inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series 32.
- Cotton, Charlotte 2004. *The Photograph as contemporary art*. London: Thames&Hudson. World of art.
- Davenport, Thomas. H. & Beck, John C. 2001. *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. Harvard Business School Press.
- DW-world.de, *Deutsche Welle*. 12.2.2005. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1487144,00.html> (linkki tarkastettu maaliskuu 2006).
- Elovirta, Arja 1999. Modernismin jälkeen. Palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) *Valoa*. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen museo, 173–247.
- Hall, Stuart 1999 (1992). Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. Teoksessa Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha (suom. ja toim.) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 19–76.
- Hall, Stuart 2003 (1995) Kulttuuri, paikka, identiteetti. Teoksessa Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (toim.) *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 85–128.
- Harvey, David 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Orogons of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- Heikka, Elina 2004. Neitseestä tuotteeksi. Valokuvan kansainvälistymisen lyhyt historia. *Kaltio* 6/2004, 254–263.
- Hollzherr, Andréa 2003. L'Ecole supérieure des Arts et du Design de Helsinki. Le site francophone sur la Finlande. InfoFinlande/culture/photographie. 2.2.2003. [howUid%5D=667&cHash=33d6f7d4aa](http://www.infofinlande.fi/finlande/culture/photographie/howUid%5D=667&cHash=33d6f7d4aa) (linkki tarkastettu maaliskuu 2006).
- Hollensen, Svend 2004. *Global Marketing: A Decision Oriented Approach*. Pearson Higher Education.
- Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi ja diskurssit*. Suomen Historiallinen Seura. Taide-teollisuusmuseo. Apeiron. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

- Karttunen, Sari 2005. *Suomalainen valokuvakirja. Valtion jakamat laaturuen vaikutukset valokuvakirjallisuuteen*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja n:o 29.
- Karvonen, Erkki 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karvonen, Erkki 2005. Brändillä tehdään tuotteista persoonia. Brändin ankara laki on johdonmukaisuus. Poliitikot brändeinä? Torstaivieras-alio 22.9.2005. *Aamulehti*.
- Kettunen, Pauli 2005. Globaalin talouskilpailun nationalismi. Teoksessa Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) *Nationalismit*. Helsinki: WSOY.
- Kerin, Roger A. & Berkowitz, Hartley, Steven W. & Rudelius, William. (Edit.) 2005. *Marketing*, 8th Edition. McGraw-Hill Irwin.
- Klein, Naomi 2001. *No logo. Tähtäimessä brändivaltiaat*. Helsinki: WSOY.
- Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa 2000. *Taiteen sanakirja*. Keuruu: Otava.
- Laakso, Hannu 1999. *Brandit kilpailuetuna*. Helsinki: Kauppakaari Oyj.
- Lindroos, Satu & Nyman, Göte & Lindroos, Katja 2005. *Kirkas brandi. Miten suomalainen tuote erottuu, lisää arvoaan ja perustelee hintansa*. Porvoo: WSOY.
- Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika 2003. Mielikuvia maisemasta. Teoksessa *Suomikuvasta mielenmaisemaan*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura. Taidekoti Kirpilä, 12–19.
- Löytty, Olli 2004. Erikaisen tavallinen suomalaisuus. Teoksessa Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli & Ruuska, Petri. *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 31–75.
- Malmelin, Nando 2003. *Mainonnan lukutaito*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nyman, Göte 2005. Alkusanat. Teoksessa Lindroos, Satu & Nyman, Göte & Lindroos, Katja. *Kirkas brandi. Miten suomalainen tuote erottuu, lisää arvoaan ja perustelee hintansa*. Porvoo: SOY, 11–13.
- Pfab, Rupert 2005. Paradigm and Discourse: The Helsinki School of Photography. Teoksessa *The Helsinki School, Photography by TaiK*. Germany: Hatje Cantz, 19–222.
- Protzman, Ferdinand 2005. When I first saw the catch-phrase "Helsinki School". Teoksessa *The Helsinki School, Photography by TaiK*. Germany: Hatje Cantz, 213–217.
- Puranen, Jorma 1998. Esipuhe. Teoksessa *Frames – Viewing Finnish Contemporary Photography*. Frame – Finnish Fund for Art Exchange.
- Pälviranta, Harri 2004. Vientivalokuvan kokoontumisajot. Upeaa instituutiovalokuvaa ilman kuvallisia nyrjähdyksiä. *Turun Sanomat* 4.8.2004.
- Rosenblum, Barbara 1985. The Artist as Economic Actor in the Art Market. Teoksessa Balfe, Judith H. & Wyszomirski, Margaret Jane (Edit.) *Art, Ideology and Politics*, USA: Praeger. 63–79.
- Rossi, Leena-Maija 1998. Finnish Differences. Images of Finnishnesses, images of genders – photographic art as a constructor and dismantler of identity. Teoksessa *Frames – Viewing Finnish Contemporary Photography*. Frame – Finnish Fund for Art Exchange, 6–16.
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

- Ruuska, Petri 2004. Juurien arkinen poliittisuus. Teoksessa Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli & Ruuska, Petri. *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 77–95.
- Santala, Riitta 2001. Rajamaalla. Suomi 1900-luvun brittikirjallisuudessa. Teoksessa Sihvo, Hannes (toim.). *Toisten Suomi. Mitä meistä kerrotaan maailmalla*. Jyväskylä: Atena Kustannus oy. 159–193.
- Sandler, Irving 1996. *Art of the Postmodern Era*. New York: Icon Editions, Harper and Collins.
- Saraste, Leena 2005. Stars from TaiK? Photographic Education in Finland. *Konsthistorisk Tidskrift*, Volume 74, Number 2, 96–107.
- Stewen, Riikka (toim.) 1998. *Silmän oppivuodet. Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta. Kuvataideakatemia 1848–1998*. Kuvataideakatemia. Jyväskylä: Gummerus.
- The Helsinki School*, s 2005. Germany: Hatje Cantz.
- Uimonen, Anu 2004. Nyt on valokuvataiteen kultakausi. *Helsingin Sanomat* 4.5.2004.
- Uimonen, Anu 2005. Helsingin koulukunta iskee nyt Tukholmassa. *Helsingin Sanomat* 20.3.2005.
- Wallerstein, Immanuel 1984. *The Politics of the World economy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Valokuvataiteen kerma esittäytyy yhteisnäyttelyssä 2004. *STT/ Aamulehti* 5.5.2004, *Uutislehti* 100 5.5.2004.
- Verkkola, Tuija 2005. Valokuvataide pääsi kotiin. *Helsingin Sanomat* 28.1.2005.
- Väyrynen, Raimo 1999. *Suomi avoimessa maailmassa. Globalisaatio ja sen vaikutukset*. Taloustieto.



Neljä *The Helsinki School* -kirjaa vuosilta 2005, 2007, 2009 ja 2012. Valokuvat kirjojen kansissa; Janne Lehtinen: *Fly*, 2003 (ylh. vas.), Susanna Majuri: *Elskar Fyr*, 2006 (ylh. oik.), Aino Kannisto *Untitled (White Tub)*, 2008 (alh. vas) ja Anni Leppälä, *Rooms: Girl in a Museum*, 2007 (alh.oik.).

Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School

”Mille tahansa tuotteelle voidaan luoda brändiarvoa, jolla ei ole mitään tekemistä itse tuotteen kanssa. Nykytaide toimii samalla tavalla.” Kuvataiteilija Jani Leinonen Heikki Hellmanin haastattelussa. (*Helsingin Sanomat* 22.1.2006.)

1990-luvun lopun suomalaiselle taidehistorian opiskelijalle brändit merkitsivät ylikansallisia kolajuomia ja kehitysmaiden epäinhimillisissä oloissa ommeltuja lenkkitoissuja, joista luettiin Naomi Kleinin *No Logo* -kirjasta (1999/2000). Brändejä vastustettiin. Kun puhuttiin taiteesta, brändit mainittiin lähinnä pop-taiteen ja Andy Warholin Campbellin keittopurkkien tai ironisten logo-väännelmien yhteydessä. Mutta ne olivat jo muuttuneet taiteeksi, niistähän kerrottiin taidehistorian kirjoissa.

Sittemmin brändi-puhe on Suomessakin jokapäiväistynyt ja brändit siirtyneet puhtaasti taloudellista voittoa tavoittelevasta toiminnasta ja logojen kuvista kaikkialle yhteiskuntaan: seurakunnat brändäävät jumalanpalveluksia, yliopistot opetustaan, ihmisoikeus- ja ympäristöjärjestöt vahtivat omia brändejään. Myös kuvataide on saanut oman brändipuheensa: Kun Albert Edelfeltin näyttely levisi ympäri tiedotusvälineitä ja veti 2004 Ateneumin taidemuseoon yli 300 000 kävijää, ihasteltiin Suomen taiteen kulkukauden brändiä. Ja jos ennen Dan Brownin *Da Vinci-koodia* (2003) ei ollut huomattu ajatella renessanssiajan Firenzeä taiteen brändinä, niin viimeistään kuuluisan hymyn painaminen miljoonien myytyjen kirjojen kanteen ja eksponentiaaliseen määrään mainoksia loivat sen vaikutelman.

Tarkastelen artikkelissa brändin käsitettä, brändien toimintaa sekä brändien rakentamista kuvataiteen yhteydessä.

Polttomerkistä mielikuviin

Brändi voidaan määritellä useilla tavoilla. Yhden havainnollisen lähtökohdan tarjoaa sanan etymologia: *brand*-sanankuuperäinen merkitys liittyy karjan nahkaan raudalla poltettuun leimaan eli polttomerkkiin, jonka tarkoitus on erottaa merkitty suuremmasta joukosta (*Oxford Dictionary*; Malmelin 2003, 23; Lindroos ym. 2005, 20). Pelkän erottelun ja erottamisen lisäksi alkuperäiseen merkitykseen on toisinaan liitetty positiivinen sävy: tunnettu polttomerkki nauttii kyljessä kertoi kaukaakin tulleele ostajalle karjan luotettavasta laadusta (Karvonen 1999, 45). Brändin ensimmäinen tehtävä on siis erottautua joukosta myönteisesti ja tulla yleisölle tutuksi, sillä kaupallisessa maailmas-

Artikkeli on julkaistu vuonna 2008 teoksessa Ojajärvi, Jussi ja Steinby, Liisa (toim.) *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella*. Helsinki: Avain, 296–323.

sa ”tuntemattomuus merkitsee samaa kuin arveluttavuus” (mt., 18). Käänteisesti tällöin huomio tarkoittaa menestystä, miltei laatua.

Nykyään tunnettuus ja näkyvyys voidaan saavuttaa joukkotiedotusvälineiden välityksellä, joko uutis- ja asiajulkisuudella tai maksetun markkinoinnin avulla. Perinteisesti on ajateltu, että markkinointi on keino, jolla markkinoitavaan asiaan yhdistetään haluttuja mielikuvia tai jonkinlaisia optimaalisia ominaisuusjoukkoja, joita sitten tarjotaan valituille kohderyhmille brändeinä (Bourgeon-Renault 2000, 6–7; ks. myös Moisander 2005, 38). Naomi Klein iskosti *No Logo* -kirjassaan sukupolvemme mieliin, että brändit ovat jotain paljon abstraktimpaa. Brändit ovat *pelkkiä mielikuvia*¹. Mainonnan painopiste siirtyy tuotteiden ominaisuuksista mielikuvamaailmojen luomiseen. Klein kirjoittaa kärjistetysti, että tällöin markkinoijista tulee kaupallisia filosofeja ja markkinoinnista viestintää, jossa tavoitellaan kaupallista filosofointia ja maailman haltuunottoa. (Ks. Klein 2001, 26.)

Mielikuviin perustuvia brändejä onkin tarjottu avuksi hallitsemaan valtavaa informaation määrää, joka tavoittelee ihmisten huomiokykyä. Infoähkyn hallintaa pohtivat myös Thomas Davenport ja John Beck kuuluisaksi tullessa kirjassaan *The Attention Economy* (2001). Davenportin ja Beckin ”huomiotalous” ainoastaan hyvin pieni osa tiedotusvälineiden välittämistä viesteistä pääsee ihmisten tajuntaan asti. Heidän mukaansa vain näihin harvoin voittoisiin viesteihin liittyvät tuotteet tai asiat voivat menestyä. Pelastukseksi Davenport ja Beck tarjosivat mielikuviin perustuvia brändejä. Brändeihin liitetty johdonmukainen viestintä läpäisee muun informaation ja brändien avulla asioita pystyy järjestämään vähemmällä vaivalla. (Davenport & Beck 2001.) Suomessa huomiotalouden käsitettä on julkisuudessa tehnyt tunnetuksi Jari Sarasvuo, joka MTV3:n *Diili*-ohjelmaa varten määritteli sitä tähän tapaan: ”Huomiotalous pärjää paremmin, kun sinut tunnetaan. -- Huomiotalous on symbolien, dialogin, markkinoinnin, brändien, draaman ja kertomusten jännitteiden taloutta, kykyä luoda lisäarvoa aineettomin keinoin. Huomiotalous ratkaisevaa on luoda tunnelataus, joka kuljettaa niin juonta kuin tarinaakin eteenpäin.”² Tarinat ja tunnelataus ovat ilmauksia, jotka löytyvät usein brändejä käsittelevästä kirjallisuudesta. Teksteissä esitetään, että kuluttajat voivat solmia brändeihin voimakkaita tunnepitoisia siteitä, jotka syntyvät mielikuvamarkkinoinnin ja kuluttajan assosiaatioiden kautta (mm. Nyman 2005, 11). Ihanteellisesti brändin sanotaan toimivan silloin, kun kuluttaja saadaan liittämään siihen inhimillisiä ominaisuuksia. Ne luovat brändille ”persoonallisuuden” (*brand personality*) (Kerin ym. 2005, 299–301).

1 Mielikuvilla tarkoitetaan yhtäältä jotakin ulkoista, jota tuotetaan visuaalisina ja kommunikatiivisina asioina yhteiskunnassa, toisaalta myös ihmismielen sisäistä, tietoisuudessa olevaa visuaalista mielikuvaa. Nykyisessä käytössä mielikuvan/brändin/imagon käsitettä ei voi rajoittaa visuaalisiin hahmoihin/havaintoihin/käsityksiin, vaan kaikki aistikanavat osallistuvat niiden muokkaamiseen. (Karvonen 1999, 39.)

2 <http://www.mtv3.fi/ohjelmat/diili/huomiotalous.shtml>.

Taiteen markkinoinnin muutoksia

Miten brändipuhe liittyy aikamme kuvataiteeseen, joka usein vastustaa tuotteistamista eikä aina saa edes materiaalista muotoa? Voiko brändien rakentaminen ja niihin liittyvä iskevä viestintä auttaa taidetta taistelussa yleisön rajallisesta huomiosta ja siten edistää taiteen kohtaamisen mahdollisuutta ja siihen olennaisesti liittyvää kommunikaatiota? Vai tarkoittaako brändiviestinnän yhteiskunta sitä, että taideteokset ja -hankkeet *on pakko* rakentaa brändeiksi, jotta ne saavuttavat yleisöjä ja niistä yleensä tullaan tietoisiksi (ks. esim. Malmelin 2003, 32–33)? Onko taide mediakonvehti, joka houkuttelevasti käärittynä tarjoillaan kohdeyleisöille ja tiedotusvälineille?³ Pitäisikö teokset jopa tuottaa markkinoiden ja kysynnän ehdoilla?

1980-luvun alussa markkinoinnin ja kulutuksen tutkija Elizabeth Hirschman kirjoitti, että taiteen tuotantoon, markkinointiin ja kulutukseen eivät päde samat markkinointistrategiat kuin ”muihin kaupallisiin tuotteisiin”. Taideteokset eroavat muista tuotteista, koska taidetta arvioidaan toiminnallisten ominaisuuksien sijaan teosten tuottaman esteettisen, älyllisen, elämyksellisen tai vastaavan arvon mukaan. Taiteilijat eivät myöskään yleensä ole noudattaneet kaupallisesti hyväksi havaittuja markkinointikonsepteja, joiden mukaan tuotteet tehdään vastaamaan kuluttavan yleisön ääneen lausuttuja tai oletettuja toiveita. Taideteosten kohdalla näytti Hirschmanin mukaan olevan miltei päinvastoin: taiteilija luo ensin tuotteen omista lähtökohdistaan ja tarpeistaan, ja vasta sen jälkeen esittelee sen yleisölle, joka joko hyväksyy tai hylkää sen. Toki taiteilija saattaa toivoa, että teos täyttää taiteilijan omien odotusten lisäksi hänen arvostamansa ammattikunnan tai jopa ”suuren yleisön” odotukset. Hirschmanin mukaan taiteilija tekee taidetta kaupallisen menestyksen toivossa yleensä vain voidakseen rahoittaa muuta, vertaisryhmänsä arvostamaa, mutta taloudellisesti vähemmän kannattavaa taiteellista toimintaansa. (Hirschman 1983, 46–50; ks. myös Becker 1978.)

Nykyään Hirschmanin 20 vuoden takainen analyysi toimii vertailukohtana ja antaa kuvan niistä muutoksista, joita taiteen markkinoinnissa on viime vuosikymmeninä tapahtunut. Vaikka taiteilijoille sivutöiden tekeminen ja taloudellinen epävarmuus ovat edelleen arkipäivää, taiteen markkinointi on jo pitkään ollut uusien haasteiden edessä. Taiteen markkinointiin vaikuttavia keskeisiä muutoksia ovat tavaratuotannon yleinen estetisoituminen, muutokset taideteosten välityksessä ja niille asetetuissa tavoitteissa, yhteiskunnan muiden osa-alueiden ja taidekentän käytäntöjen ja puhetapojen yhtenäistyminen sekä kansainvälisen dialogin huomioiminen. Tähän liittyy myös se, että perinteisten taideken-

3 Aiemmin taiteen yhteydessä puhuttiin pikemminkin ”pakatusta taiteesta” (*art packing*) kuin brändäytystä taiteesta. *Packing* tarkoitti yleisesti ottaen taiteen tarjoilua medialle soveltuvassa muodossa. Pakkaamalla tai tuotteistamalla itsensä tai taiteensa kaupallisten tuotteiden tavoin taiteilija saattoi kommentoida kulutusyhteiskuntaa, kuitenkin samalla tietäen kommentoinnin ristiriitaisuuden. (Ks. esim. Bickers 2002, 7–11; Toppila & Ricupero 2001.)

tän toimijoiden ja hallitsijoiden – galleristien, kriitikoiden, keräilijöiden, tutkijoiden, museoväen ja kuraattoreiden – lisäksi uudenlaiset toimijat ja uudet asiantuntijajoukot ovat vallanneet alaa. Esimerkkeinä taiteilijoiden edustajat, taiteen tuottajat, sponsorihankkijat ja kansainvälisten suhteiden hoitajat. Näiden taiteen välittäjäportaaksi kutsuttujen ammattilaisten vaikutus taiteeseen liittyviin puhetapoihin ja käytäntöihin on lisääntynyt.

Kuvien ja mielikuvien kulutusta

Sosiologit Scott Lash ja John Urry (1994, 137–138) katsovat tavaratuotannon estetisoitumisen ja sen, että hyvin arkistenkin tuotteiden esteettinen muotoilu on tärkeää, lieventäneen kulttuurituotteiden ja muiden tuotteiden erotteluja. Hirschmanin mainitsema esteettiset, älylliset ja elämykselliset arvot ovat taideteosten lisäksi ominaisia suurelle osalle valmistettavia tuotteita. Rajat muotoilun, taiteen, viestinnän, mainonnan ja yritystoiminnan välillä ovat osin hävinneet, sillä taiteen ja yhteiskunnan muiden osa-alueiden käytännöt ja puhetavat ovat lähentyneet toisiaan (mm. Sevänen 1998, 364, 367, 371). Lashin ja Urryn mukaan viimeisen parinkymmenen vuoden aikana taidemaailman ja yritysmaailman käytännöt ja puhetavat ovat kietoutuneet toisiinsa. Talous on ”kulttuuristunut” ja kulttuuri ekonomisoitunut. Talouden terminologia, koodit ja puhetavat ovat laajasti levinneet yhteiskunnan muille osa-alueille.⁴ (Mm. Sevänen 1998, 364, 367, 371; Lash & Urry 1994, 64.)

Kulttuurintutkija Mike Featherstone näki 1990-luvun alussa asian siten, että kulttuurin ala kaikkialla länsimaissa on laajentunut. Featherstone ei tarkoittanut ainoastaan kulttuurituotteiden ja kulttuuri-informaation markkinoiden laajentumista vaan myös sitä, että kaikkien hyödykkeiden hankinta ja kulutus ovat entistä enemmän välittyneet erilaisten kulttuuristen kuvien, mainosten, esitysten, promootioiden ja muun mielikuvatuotannon kautta. (Featherstone 1991, 96.) Tämä koskee myös taideteoksia. Tehokkaan välittäjäportaan avulla ne siirtyvät nopeasti taiteilijalta tiedotusvälineiden kautta yleisön saataville. Joukkotiedotuksessa hankittu huomio mahdollistaa myös taiteelle tiedon tehokkaan leviämisen ja mahdollisesti entistä suuremmat yleisömäärät. Eivätkä pelkästään kanonisoidut taideteokset kierrä kulttuurista, mediasta ja kontekstista toiseen, vaan myös uusilla teoksilla on tähän mahdollisuus. (Featherstone 1991, 93–94.) Featherstone on kehittänyt Jean Baudrillardilta peräisin olevaa ajatusta, jonka mukaan merkkien ja symbolisten asioiden kulutuksesta on tullut tyydytyksen päälähde. Nykykapitalismissa kulutus on merkkijärjestelmä, joka on erottamaton osa sosiaalista elämää. (Baudrillard 1981, 121–163.) Aikamme kulutuskulttuurissa ainakin yhtä tärkeää

4 Tästä kuvaava esimerkki on osa Suomessa viime vuosina julkaistuista kulttuuripoliittisista selonteoista, joissa kulttuurin pariin ajetaan yritysmaailmasta lainattuja toimintatapoja ja se nähdään ensisijaisesti mahdollisuutena toteuttaa taloudellisia tavoitteita (ks. mm. Koivunen 2004; *Kulttuuriteollisuuden kehittäminen Suomessa* 1999).

kuin tuotteiden materiaalistien arvojen kuluttaminen on kuluttaa niiden viestinnällisiä arvoja (ks. esim. Featherstone 1991, 84; Lash & Urry 1994, 54, 132, 143). Baudrillard hahmotteli jo 1970-luvulla siirtymää yhä kauemmas käyttöarvosta, kohti symbolista tai merkkiarvoa (Baudrillard 1981 [1972], 64–67).

Mielikuvien ja merkkien kulutuksessa myös taiteeseen liitetystä mielikuvista ja niiden leviämisestä tiedotusvälineissä on tullut yksi keskeinen menestyksen mittari niin taidelaitoksille, taiteilijoille kuin taideteoksillekin (vrt. Karvonen 1999, 17). Kuvien toistuva näkyvyys ja niiden saavuttama menestys muodostavat kehän. Tietyn teoksen tai nimen toistuva esiintyminen varsinkin kansainvälisesti osoittaa, että nimi on saavuttanut yleisön, kiinnostusta ja kansainvälistä menestystä. Ja kansainvälisesti menestyksekkäällä taiteella on paitsi taloudellista uutisarvoa myös mediavetovoimaa. Menestyksestä puhuminen kohottaa kansallista itsetuntoa ja rakentaa tiedotusvälineissä nk. hypeä eli diskursiivisen kärkijoukon, joka edeltää varsinaista uutista tai tarinaa. Siinä mielessä se on itsensä täyttävä ennustus. Kun tiedotusvälineiden uutiset rakentavat ilmiötä, ne saavat samalla myös aseman dokumentteina ja empiirisinä todisteina tapahtuneesta ja olemassa olevasta. Menestyksestä tulee taiteellisen laadun synonyymi ja menestyspuhe ikään kuin luo substanssia. (Ford 1998, 139.)

Tarina brändin takana – luonnollisesti sankari

Olennainen osa mielikuvien rakentamista ja brändien toimintaa on tarinoiden kertominen. Siten pyritään aktivoimaan ihmisten mielikuviutus, vangitsemaan huomio. (Lindroos ym. 2005). Eräs esimerkki viime vuosien taidemaailmasta on ”yBa”, ”young British artists”, joka syntyi 1980- ja 1990-lukujen vaihteen Isossa-Britanniassa ja teki brittiläisestä nykytaiteesta sekä kansainvälisen mediailmion että kaupallisesti (ja taiteellisesti) arvostettua.

Vuonna 1988 Goldsmith Collegien toisen vuoden opiskelija Damien Hirst kokosi Lontoon Docklandin varastotiloihin nuoria tuntemattomia taiteilijoita esittelevän kolmen näyttelyn sarjan. Näyttelyiden nimet *Freeze*, *Modern Medicin* ja *Gambler* nähtiin myöhemmin manifesteina ja profetioina cooliudesta, josta nuori brittiläinen taide tultiin 1990-luvulla tuntemaan. (Garnett 1998, 14–15; Gere 2000, 18.) Nuoret brittitaitelijat kiersivät olemassa olevat taidesysteemit ja menivät suoraan yleisön ja median luo. Massahuomion hankkiminen tyhjästä loi taiteilijoille uuden sosiaalisen roolin. Taiteelle haluttiin mahdollisimman laaja yleisö. (Button & Esche 2000, 10–11.) Nuoren taiteen näkyvyyttä lisäsivät uudet nykytaiteen palkinnot, mm. *Turner Prize*⁵, joka

5 *Turner Prize* on alunperin Tate-museon kehittämä palkinto, jonka arvo vuonna 2004 oli 40 000 puntaa. Alusta asti palkinto on ollut Britannian huomatuin ja herättänyt myös paljon kritiikkiä. Useat joukkotiedotusvälineet ovat sponsoroineet sitä, mm. televisiokanava Channel 4. YBa-ryhmään kuuluvista taiteilijoista palkinnon ovat saaneet mm. Damien Hirst (1995), Douglas Gordon (1996), Gillian Wearing (1997) ja Chris Ofili (1998).

vuodesta 1984 on jaettu alle 50-vuotiaalle taiteilijalle. YBa-ilmion vakiinnutti ja nosti jalustalle nykyaikaisen taiteen keräilijä Charles Saatchin järjestämä viiden näyttelyn sarja *Young British Art*.⁶ Kyseessä arvellaan olevan ensimmäinen galleristin aikaansaama taidesuuntaus (Ford 1998, 134).

YBa-ilmio on synnyttänyt lukuisia analyttisiä ja kriittisiäkin artikkeleita. Esimerkiksi teoksessa *Occupational Hazard – Critical Writings on Recent British Art* (1998) kriitikot ja taiteilijat pohtivat kyseisen ilmiön suhdetta yleisöihin, markkinoihin, joukotiedotusvälineisiin, taidenäyttelykuraattoreihin ja gallerialaitokseen. Teoksessa näyttelykuraattori ja tutkija Simon Ford tarkastelee, miten yBan myyttisiin ulottuvuuksiin päätyneet diskurssit rakennettiin ja miten se yhdisti sekä artikuloituja että artikuloimattomia väitteitä (Ford 1998, 132). YBa-ilmiota rakennettiin ja esitettiin narratiivina, joka sisältää syntytarinan ja juonen lisäksi sankarit ja huippuhetket. Tarina tai myytti toimi median tarjoilemana taidekentän ja laajemman yleisön välillä. Ford kiinnittää huomionsa puhetapoihin, joilla tuotettiin heterogeenisen taiteilijajoukon ryhmäytymistä ja yBan syntyä vääjäämättömäksi, ”luonnolliseksi” tapahtumaksi. Luonnollistaminen on olennainen osa myytin rakentamista. (Mt., 134.)

Sama ilmiö toistuu useissa muissakin taidesuuntauksissa ja -ilmiöitä koskevissa myytteissä. Myyttien rakentaminen ja narraatioiden kokoaminen on kautta taidehistorian ollut tapa luoda historiaa. Suomessa myytinrakentamiseen ja -purkamiseen erityistä huomiota ovat viime vuosina kiinnittäneet visuaalisen kulttuurin tutkija Harri Kalha (1997; 2002) suomalaisen sodanjälkeisen muotoilun yhteydessä ja arkkitehtuurin tutkija Petra Ceferin suomalaisen 1950–1960-luvun arkkitehtuurin kuvaa ja tarinaa analysoidessaan (Ceferin 2003). Kalha osoitti tutkimuksessaan, että suomalaisen 1940–1950-luvun ”kultta-ajan” muotoiluun liitetyn päämäärähakuisen retoriikan lisäksi aivan olennaista muotoilun saavuttamalle menestykselle oli *tapa*, jolla suomalaiset designtuotteet valokuvattiin ja esitettiin kansainvälisissä tiedotusvälineissä. Itse asiassa suomalaisen designin brändi tuotettiin ainakin yhtä paljon kertomusten ja esineiden valokuvien avulla kuin itse fyysisillä esineillä. Fyysisen esineen näimme vain brändin läpi. (Kalha 2002, 29–31.)

Luokittelua ja määrittelyä

Taidemaailman erottautumiskeinoja tutkinut taiteen sosiologi Barbara Rosenblum esittää, että vaikka brändit ja brändääminen ovat viime vuosien muodikasta terminologiaa,

6 Ensimmäisessä näyttelyssä vuonna 1992 olivat mukana Damien Hirst, Sarah Lucas, Mark Wallinger and Rachel Whiteread. Vuosina 1992–1993 järjestetyn toisen näyttelysarjan *A Second Wave of Young British Artists* koostui mm. näyttelyistä *New Contemporaries*, *New British Summertime* ja *Minky Manky*. Näissä näyttelyissä esiintyivät mm. Douglas Gordon, Christine Borland, Fiona Banner, Tracey Emin, Tacita Dean, Georgina Starr ja *The Wilson Sisters*.

brändäyksen kaltaista toimintaa on taiteen yhteydessä harjoitettu aivan yhtä kauan kuin kaupallista toimintaa. Rosenblumin mukaan taiteilijan nimi siihen liittyvine (elämän) tarinoineen on ollut historiallisista erottautumiskeinoista kaikkein tärkein, ja se toimii kuten brändi kaupallisessa tuotemarkkinoinnissa. Taiteilijoiden nimet ovat olleet laadun ja hinnan säilymisen, siis hyvän sijoituksen, takeena. Taiteilijoiden nimien lisäksi myös tiettyjen tyylikausien, esimerkiksi 1500-luvun Firenzen tai Picasson sinisen kauden, tai jopa tiettyjen värien esimerkiksi Yves Kleinin sinisen voi katsoa toimivan samaan tapaan kuin brändien. (Rosenblum 1985, 63–70; ks. myös Laitinen-Laiho 2003, 51–52.) Myös ryhmän nimeäminen on hyvä keino hankkia näkyvyyttä, mistä kertovat historian lukuisat taiteilijaryhmät. Taiteilijaryhmä voi saada nimensä joko ulkopuolelta, esim. taidekriitikoilta, tai ryhmä voi nimetä itse itsensä. (Rosenblum 1985, 68–70.) Taiteilijan uran kannalta teoksille saatu brändin kaltainen leima on Rosenblumin mukaan kertakaikkinen onnenpotku. Leimautumalla tietyllä tavoin taiteilija samalla automaattisesti asettuu taidemarkkinoilla tiettyyn hintakategoriaan, sillä brändinimet muuntuvat hinnoiksi. (Rosenblum 1985, 66; ks. myös Azimi, *Le Monde* 15.1.2006.)

Alunperin estetiikan ja taidehistorian taideteoksia luokittelevat laatuarviot ja kuvailut ovat lyöneet taideteoksiin leimoja, joilla on määritetty paitsi teosten taiteellista myös niiden kaupallista arvoa. Tyylin tai ajankohdan mukaan rakennetun erottelusysteemin tavoitteena oli vakuuttaa yleisö teoksen autenttisuudesta ja arvottaa sekä teos että teoksen tehnyt taiteilija. Tätä luokittelusysteemiä taidemaailman välittäjät ja levityskanavat ovat voineet käyttää mallina ja rakentaa taiteen brändejä kirjoittamalla mieleenpainuvista ”tyyleistä”, ”uuden suunnan” taiteilijoista tai vaikkapa ”suomalaisesta valokuvataiteesta”. (Vrt. Rosenblum 1985, 64–65.)

Rosenblumin tavassa tulkita taiteen historiaa näkyy se, että kukin aika katsoo mennyttä aikaa ja kirjoittaa historiaa omalle ajalleen keskeisten painotusten kautta. Rosenblumin teksti on kirjoitettu 1980-luvun puolessa välissä, aikana, jolloin taidemarkkinat edellisen kerran kuumenivat ja taiteen myynti nousi huomattavasti. (Ks. esim. Laitinen-Laiho 2003, 23–24.)

Sinänsä pitää tietenkin paikkansa, että taiteesta kirjoittaminen väistämättä määrittelee, leimaa ja tuottaa taidetta. Se tarkoittaa valtaa tehdä eroja, puhutella erilaisia yleisöjä tai vaieta. Kommentoimalla yleisölle teoksen laatua, poikkeuksellisuutta tai ainutlaatuisuutta taiteesta kirjoittamisesta tulee toisinaan teosten promotointia ja markkinointia. Tällöin ”hyvästä” ja ”kiinnostavasta” taiteesta tulee myös kaupallisesti käytetty käsite. Neuvottelut laadun kriteereistä ja arvottamisesta historiallisine ja taidemaailman nykytoimijoiden perusteluineen jäävät harvoin näkyväksi. Tervettä epäluuloisuutta voi suositella tilanteessa, jossa suuri joukko taideteoksia on sidottu yhteen määrittelemällä ne ”mielenkiinnon harjalla oleviksi”, tai kun monenlaiset tavat tehdä ja käsittää taide niputetaan yhteen kansallisin tai kaupallisin perustein. Toisaalta, kun nämä tulkinnat ja selitykset hyväksytään (luonnollistetaan) kansallisella ja kansainvälisellä kentällä, niitä ei voi enää täysin sivuuttaa. Poikkeavatkin näkemykset näyttäytyvät vain näiden tulkintojen vastaluentoina (Ceferin 2003).

The Helsinki School – suomalaisen valokuvataiteen brändivaltias

Ajankohtaisena kotimaisena esimerkkinä taiteen brändäyksestä käytän valokuvataiteen kentällä viime vuosina puhuttanutta The Helsinki School -konseptia (suom. Helsingin koulu tai Helsingin koulukunta). Nimi lanseerattiin vuonna 2004 Suomen valokuvataiteen museossa *30 by TaiK: The Helsinki School – A New Approach* -kiertonäyttelyn ensiesiintymisen yhteydessä. Sen jälkeen The Helsinki School -nimeä on käytetty erilaisin kokoonpanoin koottujen valokuvanäyttelyiden yhteydessä Euroopassa, ja se on esiintynyt näyttävästi ja menestyksekkäästi myös kansainvälisillä taidemessuilla.⁷ Tiedotusvälineet ovat suopeasti antaneet hankkeelle huomiota. The Helsinki School on sekä suomalaisessa että kansainvälisessä lehdistössä onnistunut erottautumaan ”menestyskonseptina”. (Mm. *Aamulehti* 5.5.2004; Uimonen, *Helsingin Sanomat* 4.5.2004 & 20.3.2005; myös Allen 2006; Azimi, *Le Monde* 15.1.2006.)

Valokuvatutkija Elina Heikka on verrannut The Helsinki Schoolia pop-yhtyeisiin, joita televisio-ohjelmissa luodaan mahdollisimman myyvän konseptin mukaan (Heikka 2004, 260). The Helsinki Schoolin markkinointia ja hallintaa voikin verrata rakennettuun brändiin. The Helsinki School -nimi ei ainoastaan pyri takaamaan nimen alle liitettyjen valokuvateosten taiteellista laatua, vaan myös luomaan valitulle taideteosjoukolle merkkituotteen kaltaista mielikuviin perustuvaa sisältöä (Lindroos ym. 2005, 18–31). Mukaan valittuja eri-ikäisiä ja eri puolilla Suomea (myös ulkomailla) asuvia valokuvataiteilijoita yhdistää se, että he ovat jossain vaiheessa uraansa joko opiskelleet tai opettaneet Taideteollisessa korkeakoulussa Helsingissä. Ryhmän kokoonpanoa myös päivitetään ”seuraavilla sukupolvilla” eli valokuvataiteen opiskelijoilla, jotka eivät välttämättä vielä ole valmistuneet oppilaitoksesta. Ulkoisesti tunnusomaista suurimmalle osalle Helsingin koulun markkinointiin valituille valokuvataideteoksille on suureen kokoon vedostettu kehystämätön värivalokuva. Useimmiten valokuva on alumiinille pohjustettu tai vedostettu Saksassa suoraan akryylin alle. Muutaman kappaleen editioina tuotettujen, teknisesti taidokkaiden kuvien aiheita hallitsevat tyhjät tilat, maisemat sekä maalaustaiteen muotokuva- tai asetelmamaalaustraditiota jatkavat viileän esteettiset ja apeat henkilö- ja esinevalokuvat. (Ks. esim. Heikka 2004, 257–262; Leena-Maija Rossin haast. Uimonen 2005.)

7 The Helsinki School -konseptin tuottaja on Kaliforniasta Suomeen muuttanut kuraattori ja taiteilija Timothy Persons. Hankkeen taustalla on Personsin vuonna 1995 käynnistämä Taideteollisen korkeakoulun Professional studies -opetus, joka pyrkii opettamaan lahjakkaille opiskelijoille, kuinka toimia taidemaailman käytännöissä. Vuonna 1997 tarkoitusta varten perustettiin myös taideteollisen korkeakoulun yksikkö, Galleria TaiK, jonka tavoitteena on edistää lahjakkaiden opiskelijoiden uraa jo opintojen aikana ja mahdollistaa taiteilijoiden teosten saaminen johtavien keräilijöiden kokoelmiin. (Taideteollinen korkeakoulu / Galleria TaiK <http://www.uiah.fi/subfrontpage.asp?path=1,1457,2967,2993>; tieto haettu maaliskuu 2006.) Galleria TaiK toimii vailla kiinteää galleriatilaa ja pitää yllä laajaa valokuvataiteilijoiden teoksia ja ansioita esittelevää WWW-sivustoa osoitteessa www.thehelsinkischool.com.

The Helsinki School -ryhmä on koottu markkinoimaan Taideteollista korkeakoulua ja suomalaista valokuvataidetta kansainvälisille taidemarkkinoille. Brändiä rakennetaan puheella uuden suomalaisen valokuvataiteen koulukunnasta. Koulukuntiin rinnastaminen kiinnittää ryhmän taiteen ja valokuvauksen historiaan, jolloin taidehistorian kuuluisat koulukunnat tuottavat assosiatiivista lisäarvoa. Yksi toivottu mielenlehtymä lienee Bernd ja Hilla Becherin ja heidän oppilaittensa Düsseldorfin koulukunta, johon monet viime vuosien kansainvälistä huomiota saavuttaneet valokuvaajat ovat kuuluneet (Cotton 2004, 11, 15–16).⁸

The Helsinki School -markkinointia tehdään näyttävän katalogin⁹ ja laajojen netisivujen avulla sekä painotuotteilla näyttelyiden ja kansainvälisten taidemessujen yhteydessä. Erottautuminen ja huomion hankkiminen taidemarkkinoilla tapahtuu markkinoimalla mielikuvia, joiden uskotaan tuovan tuotteelle lisäarvoa kansainvälisillä taidemarkkinoilla. Lisäksi brändi toimii kahteen suuntaan; samalla kun tuotemerkki antaa yksittäiselle tuotteelle brändimielikuvaan perustuvaa lisäarvoa, yksittäinen tuote pystyy lataamaan sisältöä koko brändiin ja päinvastoin (Hollensen 2004, 468–469; Klein 2001, 38–39). Jos siis yksittäinen The Helsinki Schoolin -näyttelyyn valittu valokuvataideteos pystyy herättämään vastaanottajassa tunteita tai mielenkiintoa, voidaan olettaa, että samaa merkitysisältöä liitetään silloin myös koko ryhmään tai tuotemerkkiin.

Stereotypiat taiteen ja kansallisen markkinoinnin tukena

Brändäämisen ongelmallisuus tulee esiin siinä, että The Helsinki Schoolin markkinointi ei lähde itse valokuvataideteoksista. Sen sijaan se luottaa mielikuviin suomalaisesta tai pohjoisesta valokuvauksesta. Mielikuvat suomalaiskansallisesta kulttuurista, puhtaasta luonnosta, maantieteellisestä periferiasta tai kovista ilmasto-olosuhteista on kirjoitettu valokuvien merkityksiin irrallaan kuvien sisällöistä tai taiteilijoiden intentioista. Valokuvataideteosjoukon mielikuvamarkkinoinnissa hyödynnetään kan-

8 Kansainvälisissä tiedotusvälineissä Helsingin koulukuntaa on viime aikoina verrattu juuri Düsseldorfin koulukuntaan, johon ovat kuuluneet mm. valokuvaajat Candida Höfer, Thomas Struth, Thomas Ruff. Toisena vertailukohtana on käytetty suuren huomion kohteena ollutta nuorien taidemaalareiden Leipzigin koulukuntaa (Allen 2006; Samson 2005).

9 Näyttelykatalogit ovat tärkeä osa näyttelyitä. Niiden tarkoituksena on säilyä ja toimia tulevien valintaprosessien arkistona eli esitellä näyttelykelpoista ja kaupan olevaa materiaalia kuraattoreille (Karttunen 2005, 50). Tekstin rooli on luettelossa ennalta määrätty, teokset esitetään poikkeuksetta myönteisessä valossa. Kriittikki ei kuulu katalogiteksteihin, vaan ne ovat tavallaan kontekstin ”glorifioimaa mainontaa” (Sandler 1996, 435). Katalogit ja näyttelytiedotteet toimivat tiedonlähteinä, joiden sanoma ja tarinat leviävät usein vain hie-
man uudelleenmuotoiltuna tiedotusvälineisiin. Pyrkimys kansainvälisille markkinoille näkyy suomalaisten taiteilijoiden viime vuosien taidenäyttelykatalogeissa mm. siten, että tekstit yhä useammin ovat englanniksi ja pyydetty ulkomaalaiselta kriitikolta tai kuraattorilta (Karttunen 2005, 49–59; ks. myös Bydler 2004, 69–70).

sallisuuteen ja maantieteeseen liittyviä stereotypioita sekä luodaan niihin perustuvia abstrakteja käsitteitä kuten eristyneisyys, viileys ja melankolia. The Helsinki School -brändiä luodaan (jälleen kerran) mielikuvilla melankolisesta perifeerisestä paikasta ja kansallisuudesta, joka luo jotain ”suomalaiseksi valokuvaksi” kutsuttua. Suomalaisuus esitetään sekä kaikkia kuvaajia ja teoksia yhdistäväksi että yhtenäiseksi ja ristiriidattomaksi asiaksi yleensä. (*The Helsinki School* -katalogi 2005.) Markkinointiretoriikkaa ei ole raskautettu pohtimalla ja kyseenalaistamalla ”aidon suomalaisuuden”, luonnon ja maiseman rakentamista tai historisointia (ks. esim. Rossi 1998, 6–16; Lukkarinen & Waernerberg 2004, 12–19).

The Helsinki School -brändissä suomalaisen valokuvataiteen takeena on mielikuva muka ”todellisesta” paikasta, Helsingistä, joka toimii eksoottisen metsäisen, järvisen ja poroisen Suomen metonymiana. Helsinki on koko Suomea parempi mielikuvapaikka, kun brändiin halutaan liittää mielikuvat uudesta teknologiasta ja valokuvien teknisestä laadusta. (Protzman 2005, 216.) Luonnonvarojen ja uuden teknologian yhdistelmä on Suomi-kuvan rakentamisessa hyvin tehokkaaksi havaittu (ks. mm. Löytty 2004, 36). Myös markkinoinnillisesti tämä on toimiva strategia, sillä kuten Hannu Laakso (1999, 111, 138) teoksessaan *Brandit kilpailuetuna* toteaa: ”[taiteenkaan] markkinoinnin tavoitteena ei ole luoda jotakin täysin uutta kuluttajien mieliin, vaan useimmiten tavoitteena on vahvistaa jo olemassa olevia mielipiteitä”. Brändin juuret ovat taas kerran tukevasti pohjoisessa myyttisessä maisemassa, josta käsin tekniikan kehityksen mahdollistamin huipputuottein tavoitellaan pääsyä kilpailuun kansainvälisestä pääomasta.

Valokuvataideteosten yhteys maantieteelliseen paikkaan luonnollistetaan toistamalla ajatusta, että tietyt maantieteelliset tai ilmastolliset alueet synnyttävät tietynlaisia mentaliteetteja, jotka taas synnyttävät tietynlaista taidetta (ks. Ruuska 2004, 82). Arktisesta valosta puhutaan suomalaisen valokuvaajan kuvien yhteydessä, vaikka kuvat olisi otettu Etelä-Amerikassa (Protzman 2005, 213, 217). Taidehistorian kirjoituksessa on toisinaan hellitty ajatusta taiteen tarkasti määriteltävistä alueellisista tyylipiirteistä ja alkuperäisistä ilmaisutavoista, mutta jo pitkän aikaa käsitys, että jotkut paikat tuottaisivat jotain omaleimaista ja alkuperäiseen paikkaan palautuvaa ilmaisua, on herättänyt kovaa kritiikkiä. Globalisoituvan taidemaailman taloutta ja toimintaa tutkinut Charlotte Bydler lisää, että viime vuosina kuvataiteen kansainvälisiin näyttelyihin liittyneiden luetteloiden ja tiedotteiden olennainen piirre on ollut etnosentrismin voimakas kritiikki (Bydler 2004, 66–69; ks. myös Buchloh 2005, 254).

Tästä huolimatta paikallisuuden, pohjoisuuden ja kansallisuuden korostamiseen on syynsä. Muiden kulttuurintutkijoiden muassa Stuart Hall kirjoittaa, että halu globalisoitumiseen ja kansainvälistymiseen synnyttää myös paikallisuuksia, jopa nationalistisia hankkeita. Globalisoituvassa maailmassa eroa ja erityisyyttä voi käyttää markkinointikeinona, ”toiseuden” tai perifeerisen markkinointina (Hall 1999, 63; Hall 2003, 112–113). The Helsinki Schoolin tapauksessa suomalaisuuden ja kansallisen merkitykset kerrotaan ja esitetään stereotypioin, jotka tarjoavat kansainvälisille markkinoille pyrkivälle valokuvataidebrändille sopivasti perifeeristä mielikuva-aineistoa.

Valtio, markkinoiden vastavoimasta markkinoille työntäjäksi

Kansainvälisyys, valtioiden rajat ylittävä dialogi ja kansainvälisten yhteistyöverkostojen ja vuorovaikutuksen merkitys on taiteelle ja taiteilijoille aivan olennainen. Kansainvälisen ulottuvuuden merkitystä tuskin voi kiistää siinäkään mielessä, että Suomen valtion tukijärjestelmä ja pienet taidemarkkinat elättävät vain osan maamme kiinnostavasta, monipuolisesta ja korkeasti koulutetusta taiteilijakunnasta (ks. Karttunen 2004; Rensujeff 2003).

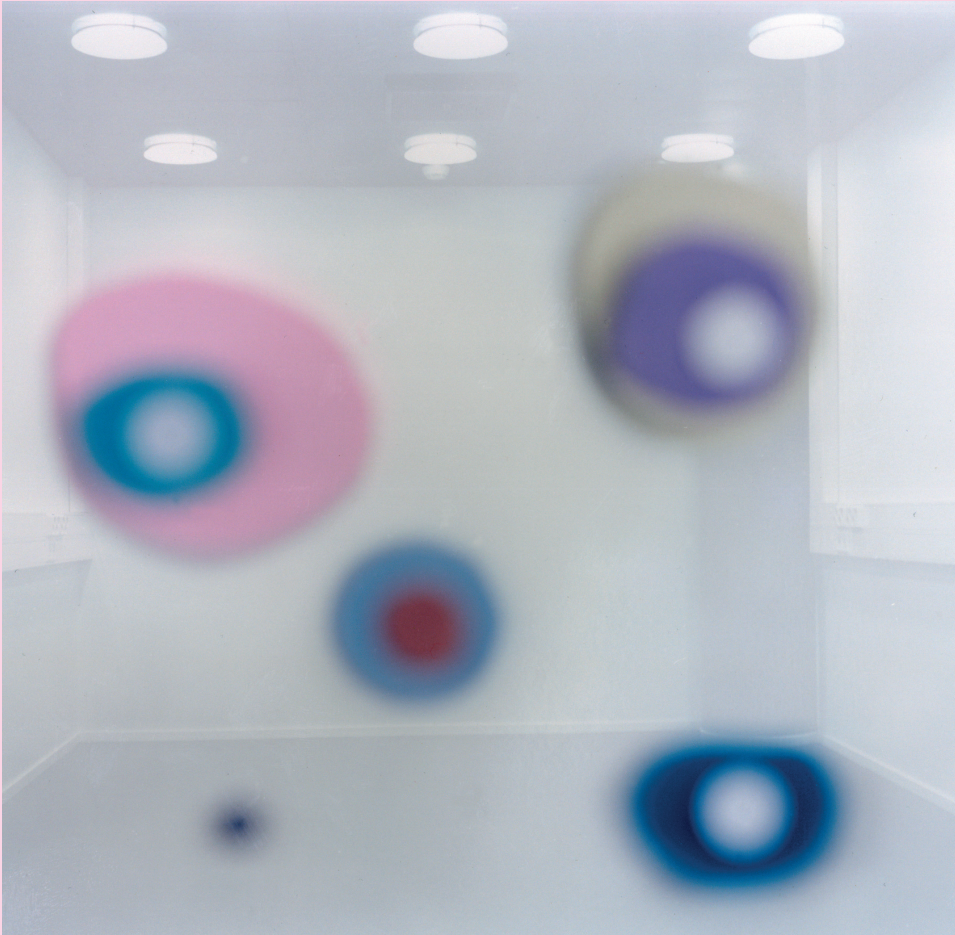
Mutta, kuten The Helsinki Schoolin markkinoinnin avulla yritin esittää, viime vuosien Suomessa yksisuuntaisuutta korostava kuvataiteen vientipuhe ja kansainvälisestä näkyvyydestä ja ostajista kertominen ovat usein saaneet ylivallan taiteen merkityksistä keskusteltaessa.

Kulttuurin taloudellisen merkityksen kasvu ja taiteeseen liittyvien mielikuvien suoma hyöty Suomi-kuvan rakentamisessa ovat vaikuttaneet julkiseen taidepuheeseen. Kulttuuripoliittisen puheen korostama liiketalouden logiikka, imagohyödyt ja lupaavat tuottonäkymät ovat usein korvanneet taiteilijalähtöisen puheen ja keskustelun taiteen sisällöistä. (Esimerkkinä Koivunen 2004.) Vallitseva kulttuuripoliittinen diskurssi korostaakin taideteosten merkitystä ”kulttuurivientituotteinamme”, joiden tavoitteena on edistää ”kansallista kilpailukykyä”.¹⁰ ”Suomalaisen kulttuurin vientituotteet” ovat olleet erityisen kulttuuripoliittisen huomion kohteena opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön kulttuurivientihankkeen takia. *Onko kulttuurilla vientiä* -selvitys valmistui vuonna 2004 ja seuraavana vuonna selvityksen suosituksen mukainen ministeriöiden yhteinen kulttuurivienti-yksikkö aloitti toimintansa. Kulttuuriviennin tavoitteita määritellään kulttuurivienti-yksikön www-sivuilla seuraavasti:

”Suomen kansainvälisesti monipuoliseksi ja kattavaksi arvioitu taiteen tukijärjestelmä, koko maan kattava taidelaitos- ja taidekasvatusjärjestelmä tuottavat kansainvälisesti kiinnostavia ja kilpailukykyisiä taideteoksia ja taidesityksiä. Suomen kotimarkkinat ovat taidetarjonnan runsauteen nähden suppeat. Luovan talouden toimialat ovat vahvassa kehitysvaiheessa ja niiden merkityksen Suomen kansantaloudessa arvioidaan vahvistuvan. Kulttuuripalveluiden ja taiteen kansantaloudellista merkitystä on ryhdytty analysoimaan tilastollisin menetelmin. Taide on nähty yhteiskunnassa pääasiassa kulttuurisen identiteetin ja moninaisuuden lähteenä ja tukikohteena ilman että sen taloudellista ja työllistävää vaikutusta on täysin hahmotettu tai mitattu esimerkiksi kansantalouden kirjanpidossa.”¹¹

10 Ilmaisut ovat myös täynnä nk. arkipäivän nationalismia, jonka ilmenemiseen virallisissa selonteissa on kiinnittänyt huomiota mm. Pauli Kettunen (2005).

11 <http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuurivienti/?langfi> (tieto haettu lokakuu 2006).



30 by TaiK: *The Helsinki School – A New Approach* -näyttelyn lehdistökuvana käytettiin myös Pertti Keka-
raisen valokuvaa *Density*, 2001.

Talouden terminologia ja tavoitteet ovat korvanneet kulttuurille yhteiskunnassa aiemmin asetetut päämäärät. Muutos käy ilmi mm. taiteensosiologi Erkki Seväsen tekemistä suomalaisen kulttuuripolitiikan kausien yleisistä linjauksista. Sevänen toteaa, että 1970-luvulta 1990-luvun alkuun asti valtio suojeli taiteita kaupallisuudelta. Erityisesti tuettiin taidemuotoja, joiden saaminen kaupallisesti kannattavaksi oli hankalaa tai mahdotonta. Valtio loi poliittisen järjestelmän taiteen rahoittamiseksi ja hallitsemiseksi, ja sen tehtävänä oli toimia markkinoiden vastavoimana. Verovaroin tuettiin taiteilijoiden työskentelyä ja taideteoksia, sillä taiteen kaupallisuutta pidettiin uhkana taideteosten autonomisuudelle ja taiteen sisältöjen riippumattomuudelle. Vaikka taidemaailma olikin valtion hallinnassa ja siitä riippuvainen, taidemaailman haluttiin säilyttävän autonomisuuttaan. Vain markkinoista riippumattoman taiteen ajateltiin mahdollistavan yhteiskunnallisen kritiikin ja yhteiskunnan kriittisen analyysin. Tukijärjestelmä ei puuttunut taiteen sisällöllisiin tai muodollisiin ratkaisuihin. Varmistamalla taidepalvelut mahdollisimman monille kansalaisille uskottiin vaikutettavan kansalaisten henkiseen hyvinvointiin, sekä heidän arvoihinsa ja asenteisiinsa. (Sevänen 1998, mm. 349–369, 371.)

2000-luvun kulttuuripoliittisissa kulttuurivientidiskursseissa taiteen tehtävä nähdään toisenlaisena. Taiteilijoiden ja taidelaitosten on huomioitava yhä määrätietoisemmin kysynnän ja tarjonnan suhde. (Mt., 367, 371.) Valtion rooli ei enää ole olla markkinoiden vastavoima vaan tukija, joka auttaa taidetta ja taiteilijoita toimimaan markkinoilla ja niiden ehdoilla. Haasteet ovat suuret alalla, joiden työntekijöiden motivaatio työhön lähtökohtaisesti perustuu muuhun kuin ansaintalogiikkaan.

Taide resistanssina

Kaikesta huolimatta taiteella halutaan nähdä kykyä olla taipumatta vallitsevan yhteiskunnan sille kulloinkin ehdottamiin virallisiin lokeroihin. Jopa markkinoinnin tutkijat Annamma Joy ja John F. Sherry Jr. esittävät, että taideteoksilla olisi erityistä voimaa olla taipumatta yleisiin markkinointikonsepteihin. Osan tästä potentiaalista he liittävät nimenomaan taideteoksia ympäröivään kriittiseen keskusteluun ja teoretisointiin. (Joy & Sherry 2003, 157.) Taiteesta keskustelu (suullisessa tai kirjallisessa muodossa) luo visuaalisille teoksille rakenteita ja tulkintakehikoita sekä tarjoaa katsojalle pintoja testata omia kokemuksiaan. Kirjoitukset itsessään ovat teoksen kehykset, joilla katsojan kokemusta sekä korostetaan että rajataan. Moniääninen keskustelu tarjoaisi mahdollisuuksia sekä monenlaisiin tapoihin merkityksellistää taidetta että monenlaisiin katsojuuksiin.

Joy ja Sherry katsovat, että *taiteen sisällöistä* kirjoittaminen suojelee taidetta kauppatavaraistumiselta, koska silloin teokset hahmotellaan osaksi taiteen tarinaa pitemmältä ajalta (mt., 157, 161, 170). Taideteokset, jotka valitaan taidekirjoittelun pyörytykseen ja arvotettaviksi osana taiteen narraatiota, nauttivat erityisasemaa kulttuurihistoriassa. Mitä monimutkaisemman narratiivin osana taideteos on, sitä suurempi teoksen merkitys ja sitä korkeampi sen arvo (mt., 157). Nähdäkseni tätä ristiriitaista väitettä voi

puoltaa sillä, että kirjoittamalla teokset tietoisesti osaksi (hegemonisenakin pidettyä) taidehistoriaa ja taiteen tarinaa ne historisoidaan sekä irrotetaan aikamme vallitsevista puhetavoista ja taidemarkkinoista, jotka eivät kyseiseen tarinaan kuulu. Taidekirjoittelun kääntymisen subjektiivisempaan ja esseistisempään suuntaan on merkinnyt tekstejä ja tarinoita, jotka vastustavat kaupallisuutta, koska niiden kääntäminen kaupallisten markkinoiden iskeväksi tekstiksi on hyvin hankalaa.

Toisenlaista taiteen taipumattomuutta yhteiskunnan valtakursseihin ja pääoman vaatimuksiin hahmottelee digitaalisen kulttuurin tutkija Charlie Gere. Hänen mukaansa yhteiskunnan estetisoituminen yhdistettynä nk. informaatioyhteiskuntaan on tehnyt välttämättömäksi esteettisten käytäntöjen uudenlaisen sosiaalistumisen ja siten mahdollisuuden autonomiseen ilmaisuun ja poliittiseen vastustukseen pääoman vaatimusten ohitse. Nimenomaan teknologinen kehitys on avannut kommunikaatiotiloja, esimerkiksi internetin, joissa tätä vastustavaa autonomiaa voi harjoittaa ja levittää. (Gere 2000, 22; 2006, 193–194.) Gerelle taiteen mahdollisuus resistanssiin ja vaikuttamiseen merkitsee paluuta Frankfurtin koulukunnan ja Theodor Adornon käsityksiin taiteen suhteellisesta autonomiasta. Taiteen tulee vaatia älyllistä ponnistelua ja olla sekä tekijälle että katsojalle vaikeaa. Vain siten se voi vastustaa kulttuuriteollista tavarautumista. (Ks. Gere 2000, 23.) Adornon taiteen autonomian käsitettä on esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa usein kritisoitu mm. ”elitistisyydestä”. Viime aikoina autonomisuus on kuitenkin saanut taas positiivisia merkityksiä juuri edellä kuvaillun toiminnan kautta. Tämä mahdollistaa taiteellisen avantgarden käsitteen uudelleenkäytön ja sen suhteuttamisen uudella tavalla aikamme politiikkaan (Gere 2000, 23).¹²

Taiteen brändäyksen ongelmat

Palaan alkuun ja kysyn: mistä oikeastaan puhumme, kun taiteen yhteydessä puhumme brändeistä ja brändäyksestä?

Brändäys on havainnollinen esimerkki siitä, miten talouden logiikan leviäminen taidemaailmaan näkyy taiteeseen liittyvissä puhetavoissa ja käytännöissä. Markkinointi ja brändäys ovat hallinnan välineitä ja niiden harjoittajat hallinnan ammattilaisia, joilla on valta ohjailla kerrottua ja määritellä tavoiteltaviksi katsottuja ideaaleja. Kuten Peter Miller ja Nikolas Rose kirjoittavat, taiteeseen liittyvää tietoa ja käytäntöjä pyritään vähitellen muovaamaan sellaisiksi, että ne hyödyttävät markkinoinnin päämääriä. Samalla hallinnoidaan taiteen markkinoinnin kohdetta eli yleisöä ja tietenkin mahdollisia ostajia. (Miller & Rose 1997.)

¹² Esimerkkeinä pääomaa vastustavasta ja poliittisesti sitoutuneesta taiteesta Gere käyttää ryhmiä kuten *ACT-UP*, *Garn Fury*, *The Guerilla Girls*, *The Luther Blisset Project*, *The Critical art Ensemble*, jotka itse käyttävät erilaisia tiedotusvälineitä, mm. internetiä vastustaakseen vallan alistavia ja rajoittavia vaikutuksia (Gere 2000; 2006).

Brändeissä on kyse mielikuvista ja kommunikaatiosta, joita kuvataiteen ympärille syntyy ja joita tietoisesti rakennetaan. Taiteen yhteydessä brändit ja brändipuhe täyttävät monenlaisia tarpeita: ne edustavat asioita, ovat kommunikaatiotapoja, paikantavat puhujaa, toimivat erottautumisen välineinä, joskus myös vastarinnan symboleina (ks. esim. Moisander 2005, 41–48).¹³ Brändien ja brändäyksen mekanismeja tarkastelemalla voidaan myös tutkia taiteeseen liittyviä vallitsevia olosuhteita ja muutoksia, joita puhe-tavoissa ja käytännöissä tapahtuu.

Brändeissä keskeinen kysymys on, mihin niitä käytetään ja millaisten asioiden palvelukseen ne valjastetaan. Asiaa tarkasteltaessa on huomattava, että brändääminen itsessään on teko, joka mukautuu markkinoinnin logiikkaan. Brändäämällä taidetta ollaan valmiita tekemään rajauksia ja arvotuksia taideteosten ja -hankkeiden välille markkinotavuuden perusteella. Samalla hyväksytään puhuminen taiteen sisällöistä tavoilla, jotka sopeutuvat helposti viestittävään ja ennakoitavaan, yleistävään ja yksinkertaistavaan. ●

13 Esimerkkinä tästä vaikkapa sukupolvellemme brändien vastustamisen brändiksi muodostunut mainittu Kleinin *No logo* -teos. Kuvataiteessa mm. Situationistien (1957–1972) esimerkkiä seuraten lukuisat nykytaiteilijat (esim. Svetlana Heger, Matthieu Laurette ja Gunilla Klingberg) ovat kaapanneet teoksiinsa merkkejä ja koodeja, jotka ovat tuttuja tiedotusvälineistä ja kaupallisesta informaatiosta. Taiteilijoiden tarkoituksena on tutkia ja kritisoida joukkotiedotuksen ja markkinoinnin mekanismeja niiden itsensä käyttämien keinojen avulla. (Ks. esim. Toppila & Ricupero 2001.)

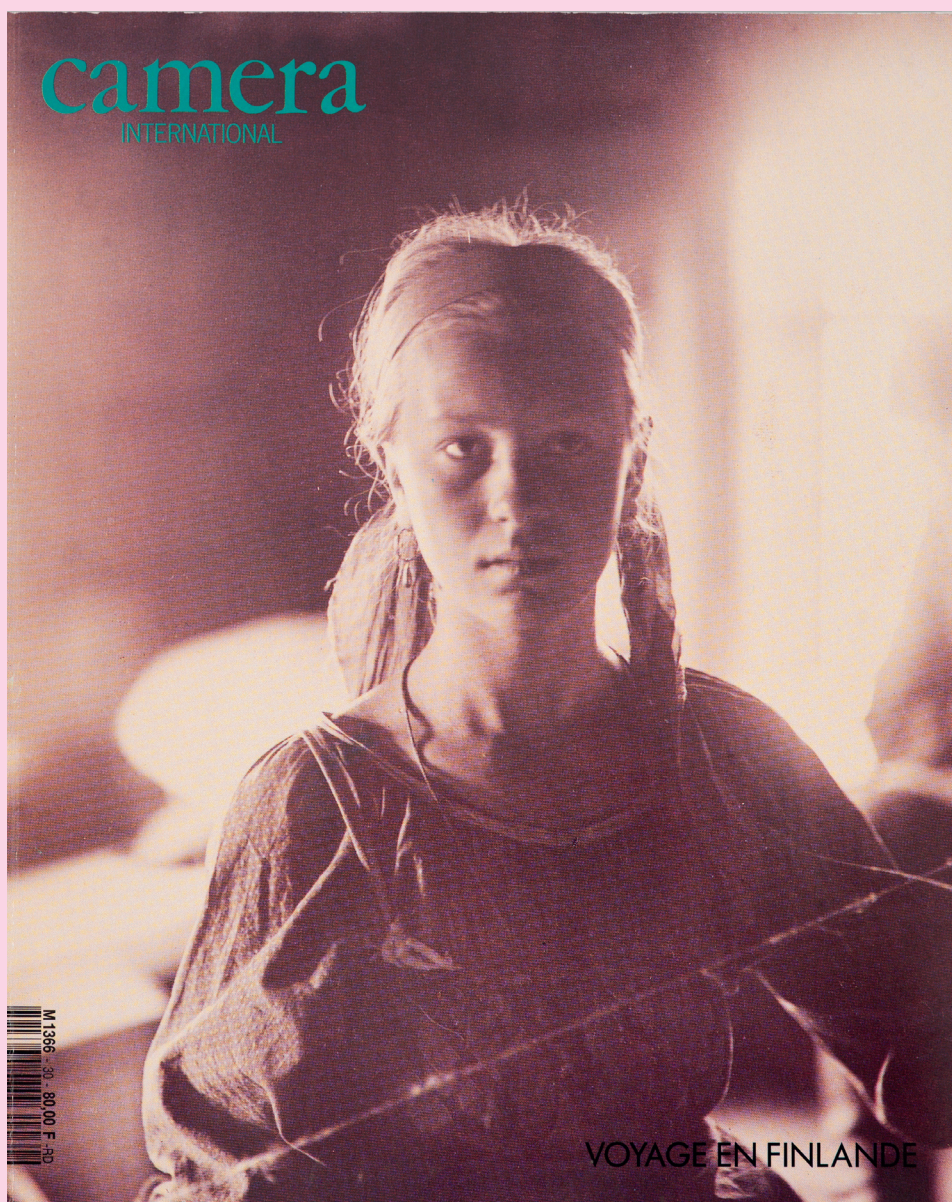
Lähteet

- Allen, Jennifer 2006. International news digest/What's "school" next?. *Artforum News* 3/2006. <http://www.artforum.com/news/week=200603> (maaliskuu 2006).
- Azimi, Rozana 2006. "L'école photographique d'Helsinki, nouvelle venue". *Le Monde* 15.1.2006.
- Baudrillard, Jean 1981 (1972). *For a Critique of the Political Economy of the Sign (Pour une critique de l'economie politique du sign)*. St. Louis: Telos Press.
- Becker, Howard S. 1978. Arts and Crafts. *American journal of Sociology* 83 January, 862–889.
- Bickers, Patricia 2002. New! Improved! The Packaging of contemporary art in Britain. Consumerism and new media in the visual arts. *Critic's News* 2/2002, 7–11.
- Bourgeon-Renault, Dominique 2000. Evaluating Consumer Behaviour in the Field of Arts and Culture Marketing. *International Journal of Arts Management* 3 (1), 4–18.
- Buchloh, Benjamin H. D 2005. The Curse of Empire. *Artforum* September 2005, 254–258.
- Button, Virginia & Esche, Charles 2000. Intelligence is the great aphrodisiac. Virginia Button & Charles Esche (ed.). *Intelligence. New British Art 2000*. London: Tate Publishing, 9–17.
- Bydler, Charlotte 2004. *The Global Art World inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Figura Nova Series 32. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Ceferin, Petra 2003. *Constructing a Legend. The International Exhibitions of Finnish Architecture 1957–1967*. Helsinki: SKS.
- Cotton, Charlotte 2004. *The Photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson, World of art.
- Davenport, Thomas. H & Beck, John C. 2001. *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. USA: Harvard Business School Press.
- Featherstone, Mike 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London, Newbury Park, New Delhi: Sage.
- Featherstone, Mike 1993. Postmodernism and the Aesthetization of Everyday Life. Scott Lash & Jonathan Friedman (ed.) *Modernity and Identity*. Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Ford, Simon 1998. The Myth of the Young British Artist. Duncan McCorquodale, Naomi Siderfin & Julian Stallabrass (ed.) *Occupational Hazard. Critical writing on recent British Art*. London: Black Dog Publishing, 131–141.
- Garnett, Robert 1998. Brittpopism and the Populist gesture. Duncan McCorquodale, Naomi Siderfin & Julian Stallabrass (ed.). *Occupational Hazard. Critical writing on recent British Art*. London: Black Dog Publishing, 12–23.
- Gaywood, James 2004. "yBa" as Critique. The Socio-Political Inferences of the Mediated Identity of Recent British Art. Zoya Kozum & Simon Leung (ed.) *Theory in Contemporary Art since 1985*. Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 89–100.
- Gere, Charlie 2000. The work of art in the age of the general intellect. Virginia Button & Charles Esche (ed.). *Intelligence. New British Art 2000*. London: Tate Publishing, 18–23.

- Gere, Charlie 2006. *Digitaalinen kulttuuri*. Suom. Raine Koskimaa ym. Turku: Faros.
- Hall, Stuart 1999 (1992). Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. Mikko Lehtonen & Juha Herkman (toim. & suom.) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 19–76.
- Hall, Stuart 2003 (1995). Kulttuuri, paikka, identiteetti. Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.). *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 85–128.
- Heikka, Elina 2004. Neitsestä tuotteeksi. Valokuvan kansainvälistymisen lyhyt historia. *Kaltio* 6/2004, 254–263.
- Hellman, Heikki 2006. ”Nykytaiteen pörssikatsaus”. *Helsingin Sanomat* 22.1.2006.
- Hirschman, Elizabeth C. 1983. Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *Journal of Marketing* 47 (summer 1983), 45–55.
- Hollensen, Svend 2004. *Global Marketing: A Decision Oriented Approach*. Prentice Hall. Pearson Higher Education.
- Hollzherr, Andréa 2003. L'Ecole supérieure des Arts et du Design de Helsinki. Le site francophone sur la Finlande. Info-Finlande/culture/photographie, 2.2.2003. http://www.info-finlande.fr/Photographie.140.0.html?&tx_oxcsgestart_pi1%5BshowUid%5D=667&cHash=33d6f7d4aa (maaliskuu 2006).
- Joy, Annamma & Sherry, John Jr. 2003. Disentangling the Paradoxical Alliances between Art Market and Art World. *Consumption, Markets and Culture* 6 (3), 155–181.
- Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa*. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi ja diskurssit. Suomen Historiallinen Seura. Taideteollisuusmuseo. Apeiron. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kalha, Harri 2002. Myths and Mysteries of Finnish Design. Reading ”wirkkala” and the National Nature Paradigm. *Scandinavian Journal of Design History* 12, 24–48.
- Karttunen, Sari 2004. Taiteilijoiden lukumäärän kehitys 1950-luvulta 2000-luvulle – kasvaako työvoima työllisyyttä nopeammin? Robert Arpo (toim.). Taiteilija Suomessa – taiteellisen työn muuttuvat edellytykset. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 28. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 15–136.
- Karttunen, Sari 2005. *Suomalainen valokuvakirja. Valtion jakamat laatutuen vaikutukset valokuvakirjallisuuteen*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 29. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karvonen, Erkki 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karvonen, Erkki 2005. Brändillä tehdään tuotteista persoonia. Brändin ankara laki on johdonmukaisuus. Poliitikot brändeinä? *Aamulehti*, Torstaivieras-alio 22.9.2005.
- Kerin, Roger A.; Hartley, Stewen W.; Berkowitz, Eric N. & Rudelius, William (ed.) 2005. *Marketing*. 8th edition. Irwin: McGraw-Hill.
- Kettunen, Pauli 2005. Globaalin talouskilpailun nationalismi. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen (toim.). *Nationalismit*. Helsinki: WSOY.
- Klein, Naomi 2001. *No logo. Tähtäimessä brändivaltiaat*. Helsinki: WSOY.
- Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa 2000. *Taiteen sanakirja*. Keuruu: Otava.

- Koivunen, Hannele 2004. *Onko kulttuurilla vientiä. Opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppaja- ja teollisuusministeriön Kulttuurivienti-hanke*. Selvitysmiehen raportti. Opetusministeriön julkaisuja 2004:22.
- Kulttuuriteollisuuden kehittäminen Suomessa 1999*. Kulttuuriteollisuustyöryhmän loppuraportti. Opetusministeriö. Kulttuuripolitiikan osaston julkaisusarja 1:1999.
- Laakso, Hannu 1999. *Brandit kilpailuetuna*. Helsinki: Kauppakaari Oyj.
- Laitinen-Laiho, Pauliina 2003. *Taide sijoituskohteena*. Helsinki: WSOY.
- Lash, Scott & Urry, John 1994. *Economics of the Sign and Space*. London: Sage.
- Lindroos, Satu; Nyman, Göte & Lindroos, Katja 2005. *Kirkas brandi. Miten suomalainen tuote erottuu, lisää arvoaan ja perustelee hintansa*. Porvoo: WSOY.
- Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika 2004. Mielikuvia maisemasta. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan*. Helsinki: SKS, 12–19.
- Löytty, Olli 2004. Erikoisen tavallinen suomalaisuus. Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska. *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 31–75.
- Malmelin, Nando 2003. *Mainonnan lukutaito*. Helsinki: Gaudeamus.
- McCorquodale, Duncan; Siderfin, Naomi & Stallabrass, Julian 1998. Preface. *Occupational Hazard. Critical writing on recent British Art*. London: Black Dog Publishing, 7–11.
- Miller, Peter & Rose, Nikolas 1997. Mobilizing the Consumer. Assembling the Subject of Consumption. *Theory, Culture and Society* 14 (1), 136.
- Moisander, Johanna 2005. Kulttuurinen kuluttajatutkimus. *Kuluttajatutkimus. Nyt* 1/2005, 37–48.
- Nyman, Göte 2005. Alkusanat. Satu Lindroos, Göte Nyman & Katja Lindroos. *Kirkas brandi. Miten suomalainen tuote erottuu, lisää arvoaan ja perustelee hintansa*. Porvoo: WSOY, 11–13.
- Protzman, Ferdinand 2005. When I first saw the catch-phrase “Helsinki School”. *The Helsinki School, Photography by TaiK*. Germany. Hatje Cantz, 213–217.
- Rensujeff, Kaija 2003. *Taiteilijan asema. Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 27. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Rosenblum, Barbara 1985. The Artist as Economic Actor in the Art Market. Judith H. Balfe & Margaret Jane Wyszomirski (ed.). *Art, Ideology and Politics*. USA: Praeger, 63–79.
- Ruuska, Petri 2004. Juurien arkinen poliittisuus. Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska: *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 77–95.
- Rossi, Leena-Maija 1998. Finnish Differences. Images of Finnishnesses, images of genders – photographic art as a constructor and dismantler of identity. *Frames – Viewing Finnish Contemporary Photography. Frame – Finnish Fund for Art Exchange*. Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, 6–16.
- Samson, Oliver 2005. Leipzig, the Art World’s New Mecca. *DW-world.de, Deutsche Welle* 12.2.2005. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1487144,00.html> (maaliskuu 2006).
- Sandler, Irving 1996. *Art of the Postmodern Era*. New York: Icon Editions, Harper and Collins.

- Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- The Helsinki School, Photography by TaiK*. 2005. Germany: Hatje Cantz.
- Toppila, Paula & Ricupero, Cristina 2001: Introduction. *Social Hackers*. Helsinki: Frame publications 19.
- Uimonen, Anu 2004. "Nyt on valokuvataiteen kultakausi". *Helsingin Sanomat* 4.5.2004.
- Uimonen, Anu 2005. "Helsingin koulukunta iskee nyt Tukholmassa". *Helsingin Sanomat* 20.3.2005.
- "Valokuvataiteen kerma esittäytyy yhteisnäyttelyssä". *Aamulehti* 5.5.2004.



The cover of *Camera International*, Voyage en Finlande, 1991. Photograph on the cover by Into Kondrad Inha.

Cracking a field of ice:

The Finnice 91 photographic-art export project

Contemporary Finnish photographic art has been an interesting case for observing how the legitimization of an art form intersects with internationalisation of the visual arts and further building of nationhood. The photograph as institutionalised art is fairly young in Finland, but in spite of that (or perhaps because of that), it has recently become one of the most tempting ‘items of cultural export’ considered in cultural policy discourse. Finnish photographic art, which nowadays is widely exhibited on international art scenes, has recently been considered an opportunity to ‘strengthen the cultural brand of Finland internationally, increase the income from exports and improve the opportunities to get employed in the cultural field’ (<http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuurivienti/?lang=fi>).¹

In Finland, the arts have always had a strong position as a national symbol. National representational exhibitions have often functioned as a way to demonstrate that Finnish identity and Finnish cultural products are rooted more in the West and the history of Western Europe than in the East and Slavic culture (see Kalha 1997a, 38; 1997b). When art is an instrument for national or regional representation, the aim is often to produce the illusion of a coherent culture. But what I am interested in here is the discourse that complicates the building of a nationality. Accordingly, I will consider the project of internationalisation in relation to the field and public of Finnish photographic art in the early 1990s. In this article, I examine discourses dealing with one of the first major export projects, which took Finnish photography to Nice, France, in 1991. For an event given the name *Finnice 91*, the works of art chosen by national boards were exported with the support of the Ministry of Education to serve as pres-

1 For example, in 2005, the Ministry for Foreign Affairs and the Ministry of Trade and Industry published the joint report *Staying Power to Finnish Cultural Exports*, which laid out the strategy for a cultural export development programme for 2005–2010. In the publication, Finnish contemporary photographic art was chosen from among the many visual art forms because of its attractiveness as an item of cultural export. ‘Finnish contemporary photography is a successful and important cultural product. Finnish photography is appreciated for its quality, and it has a growing market. This new market potential is not due solely to Finnish export subsidies, but also to foreign financing and purchasers of photographs’, stated the report (Koivunen 2005, 83).

entations of Finnish photographic art. The acknowledgement for building the image of Finland also confirmed the established status of photographic art. Focusing on the *Finnice 91* project, I show that both Finnishness and Finnish photography are a space of struggles and different utopias for different actors.

Finnice 91: National culture in the European market?

'T.I.: (offscreen, then onscreen) I'm glad that we [Finns] outdid British photography and the French wanted to invite us to Nice. The delegation had been there to look around, but they didn't find anything new or unforeseen. As far as I know, this is the biggest, largest, and – in my opinion – the greatest project of exporting Finnish photography, and, my God, it has been talked about!

M.R.: How central is it that we aim at a national presentation of photography?

T.I.: Well, take, for instance, the local press. They have something about it every day. We got the ambassador to come and help us. If an individual photographer were to go out in the world, no-one would get the attention and prestige.' (Ripatti 1991, 5)²

In the early 1990s, at the time of the *Finnice 91* exhibition, questions about national identity and Finnishness filled the air once again. The big topics of the day were, on the one hand, the question of whether to join the EU or not and, on the other hand, the fall of the Soviet Union, which had put Finland in a new position also in its relations with the West. National culture was celebrated. Then, 1992 brought what was deemed the 150th anniversary of Finnish photography³, meaning also the culmination of a lengthy research project with the purpose of chronicling the history of Finnish photography. Both the most comprehensive historical account of Finnish photography, *Valokuvan taide* ('The Art of Photography'), and the first register of photographers to cover 1842–1920 were published in that year. The year of the referendum on joining the EU, 1994, was proclaimed the jubilee of the national culture. Pirkko Siitari, leader of the Northern Photographic Centre at the time, referred to the significance of the national celebration on the

2 After the *Finnice 91* event, photographer Mika Ripatti wrote a manuscript published as a supplement to the magazine *Valokuva* (meaning 'Photograph'), in October 1991. The text, entitled 'Finnice by the sea' for short, described a 'national physical exercise in the city of Bodies', set up as a 'manuscript for a culture-political movie'. In the manuscript, a figure called M.R. leads a discussions with photographers, arrangers, and curators who took part in the event in that Mediterranean coastal town. The figures are referred to by initials, but the end of the text lists the cast of characters, and there the real names are revealed.

3 In 1989, when Europe celebrated 150 years since the invention of photography, Finland did not take part in the celebrations. Instead, it celebrated three years later: 1992 was deemed to mark 150 years of Finnish photography. The first so-called Finnish photo was taken in 1842 in Turku by Henrik Cajander.

threshold of that referendum: 'Is the intention to create a misleading illusion of a strong national culture, strong enough to remain independent in the Euro market?' (1994, 32).

Imagery of feeling and belonging

It would probably be justified to claim that what was created by the *Finnice* event – 'The Finnish Photographers' First Crusade to Europe', as the magazine *Valokuva* ('Photograph') put it in a headline – and the above-mentioned 'Voyage en Finlande' catalogue is precisely the illusion of a strong national culture: the photographs in the catalogue present Finnish photographic culture in the same way Inha's Karelian cover girl does: she invites the beholder to see her as the ideal Finnish maiden, firm and untouched, cool and serious. One way of reading the imagery could certainly be of the inexhaustible, general work on building a national identity. In Finland, as in other small states, art has always had an especially strong position as a national symbol. From the very beginning of the art system in Finland, one function of the fine arts and photography has been to produce the national representations and definitions while also putting forth strong stories and visualisations of Finnishness (Sevänen 1989). Expectations for the coherent national export project were high in Finland: 'Does Finland seriously offer photographic art as something original and interesting, in Nice?', asked *Helsingin Sanomat*, Finland's main newspaper (Uimonen 1991a).

In observing this kind of representational national selection of images, one can use as a guide Benedict Anderson's famous theory about imagined communities. I find it tempting to use the term 'imagined communities' for two reasons: Firstly, as a researcher of visual culture I find the idea tempting that images hold communities together, there is an implicit connection between imagining, on the one hand, and visibility and envisioning, on the other. I see this especially clearly because I work with two communities bound together through pictures, people of Finnish nationality and the community of photographic art. Secondly, an essential part of Anderson's theory has to do with individuals' experience of the feeling of belonging to a nation: 'people are not members of their society unless they consider themselves as such' (Nurmiainen 2007, 20).

By 'community', Anderson means the experience of belonging to a community. It is not important whether that community is a nation or some other kind of group of people; the central point is that it is so large that its members do not know each other personally. The sense of belonging doesn't demand any 'real', shared history or culture shared on a daily basis; the nation is imagined as a symbolic community (Anderson 1991). For a long time already, nationality has, instead of being a fundamental attribute, been found to be produced by discourses, representations connected to certain discourses, or representations producing certain discourses (Gellner 1983). Thus, a nation exists in spontaneously developed or constructed presentations (Hall 1999; Koivunen 1995, 28–31) through which nationality is imagined or narrated (Anderson 1991; Bhabha

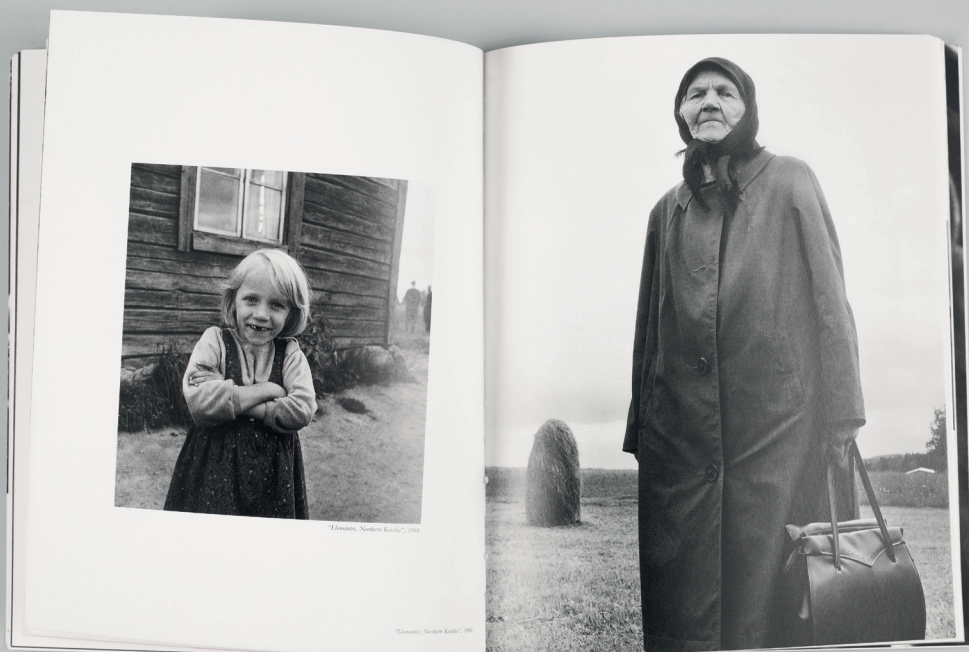
1994) and to which the feelings of belonging to the nation can be attached. External definitions cannot replace the conviction and experience of belonging to a community.

Anderson, who concentrates especially on how the ideas of nationality were shaped during the 19th century, emphasises the importance of the printing technique for the spreading of ideas. Newspapers spread all over society, with simultaneous attempts to penetrate it (Anderson 1991). A similar penetration and endeavour toward simultaneity in visual shape is present in all national imagery; national galleries, national landscapes, national types, and (of course) photographs presented in national discourse. A significant difference from Anderson's example is that pictures are not tied to language borders and may 'in different national contexts be, to some extent, based on a unified syntax' (Häyrynen 2005, 31).

'Voyage en Finlande': Photographers from the land of 'frozen lakes and frosted trees'

In the 'Voyage en Finlande' catalogue, photographs from diverse photographic practices (portraits, snapshots, and elements of reportage and documentary projects) are presented as works of photographic art labelled by the author. Otherwise, little information is given about the images: the photographer's name, the year of production, and the title. Melissa Rambout, who has researched Canadian national photographs, writes that the lack of information is often a very conscious choice; it encourages us to look at images as a mystified and aesthetic mythic experience (Rambout 1991, 26). Nineteenth-century photographers Victor Barsokevitsch and I.K. Inha are presented in the catalogue as two fathers of Finnish photographic art as if their photographs inherently possessed the essential elements of Finnish photographic art. The imagery of the catalogue emphasises the manner in which the photographs are listed and categorised. The objects are depicted in almost an ethnographic manner, or, alternatively, images can be read as modelling Northern people's behaviour. This way of photographing emphasises a photographic tradition that represents people as a product of their environment. People are often depicted frontally, face to face with the camera and with an intense gaze, also in line with the international documentary tradition known from the work of August Sandler and Paul Strand.

In cultural studies, researchers agree that repetition is central to the way signs, nations, and nationalities are constructed. It is a process of repetitions, in which the attention should be paid to who chooses certain means of representations, features, and motives to be repeated, and how and why. Sara Ahmed writes about 'sticky signs': repeatedly stacked together, the signs create established significances of nationality (Ahmed 2004, 93). In the case of Finnish photography, an example of such sticky signs might be small characters and landscape views, excellence of technique, and a straight and gloomy gaze into the camera. Or a disheartened pale figure against the landscape. Over the last few years, photographic artists have become used to joining these signs, thereby creating strong links between them. 'Finnishness' in photography could, in oth-



Two spreads of *Camera International, Voyage en Finlande*. Above Ismo Hölttö: *Ilomantsi, Northern Karelia*, 1968. Below Arno Rafael Minkkinen: *Abbaye Montmajor*, 1983 and *Asikkala, Finland*, 1988.

er words, be identified by a figure set in a landscape, looking sadly into the camera. In short, the character merges into nature. Although it is easy to picture Ahmed's sticky and sticking signs as the origins of stereotypes, we must not read these signs in a negative way. Such processes serve to create a positive identification and sense of belonging. The national frame recognised via these signs has an important function of its own, as the connection between the art field and a wider audience.

Whose Finnish photography?

But when *Camera International's* 'Voyage en Finlande' publication appeared, in 1991 Finland, it didn't meet expectations. Art critic Anu Uimonen wrote: 'On its pages, Finland is presented as an odd agrarian society, with lakes and forests and serious, slightly bizarre people. In Finland, there are no cities and no cars, let alone other modern technology' (1991b). Kati Lintonen, at the time editor-in-chief of *Valokuva*, continued by asking whether 'we [will] remain "the people of the snowy plains, frozen lakes, and frosted trees"' (see Guerrin 1991, *Le Monde* 15.9.1991) even after this to the French – 'a nation that indulges in navel-gazing and makes pictures to map their closest neighbourhood' – also wondering 'why do the French, as it seems, want to make it look like our photography were cherishing the traditions of documentarism?' (Lintonen 1991,12). Lintonen defined the selection of photographs as a romantic collection of Finnish documentarism, whose selection criteria had shown compatible motives: 'the croft girl, the frightened children shrinking into a corner, the peasant's wife peeping out of the smoke-hut window, the early 20th century's Finnish maiden among the reeds, the couple searching for each other on the wide frozen lake...' (ibid., 12). Already one saw, in short, a national character merging into nature.

One way of reading the imagery in 'Voyage en Finlande' is as a construction of the national encounter between 'us' and 'them'. The so-called Finnish compilation of photographs in the catalogue brings forth features specific to national discourse precisely in cases of this sort, wherein compilations are produced as presentations for other nations. Our 'Finnish photographic art' is completely different from their 'Finnish photographic art', and 'we' and 'they' are divided among innumerable sub-discourses in both cases.

In the foreword to the work, French editor-in-chief Gabriel Bauret writes:

We explored; Italy; Greece; and, more recently, Spain, paying special attention to the landscapes, people, and mentalities in this part of the world that is bathed in an incomparable light: the light that is essential to photography. We didn't just show the land and the people; we also tried to understand how the artists who live there express themselves. Today we believe we must explore the other area in the same way and we wanted to find out what is happening in the North, in the so-called cold countries. (1991, 9)

In spite of the fact that the imagery features photographs from multiple practices, there is no doubt that Bauret is speaking of photographic art. Seeing the photographer as an artist and considering photography an instrument for artistic expression doesn't hide the traditional discourse of photography, which could be called an old-anthropological discourse. Ever since the camera became a portable object, Western eyes have turned to new areas and new people, beholding them through the lens. Photographs have stored, classified, and seized the unfamiliar. Photographs have served as instruments for classification, and they have served to prove what explorers claimed they had found, but they could also be objects for Western judgement (Ruby 1991; Heikka 2000, 14). For the French explorers, the Finnish photographs strengthened the myth of a Northern human being, living close to nature in a fascinating way. Bauret repeats the explanation that certain climatic and geographic circumstances produce certain mentalities, which, in their turn, produce certain kinds of art representative of the region (Sarajas-Korte 1989; 201–205; Ruuska 2004, 82). Finnish photography echoed something that was done in France a long time ago; therefore, it was seen as pure and innocent. The text emphasises the clash of 'our' and 'their' between pictures and art.

Photography's shift into the realm of fine arts in Finland

It is no wonder, then, that the *Finnice 91* event brought about a clash of two distinct photographic cultures; Finnish photography, still struggling for its place in the art field, encountered French photography, which for many decades had had its own independent art world with all its side effects (see Lintonen & Martikainen 1991, 9). In comparison to France, the institutions of photographic art in Finland are young. It was not until the 1960s that photography in Finland began to make its way into the institutions of Finnish fine arts. In the 1970s, photography shifted in position from outside the field of fine arts to partially within that field. The related education stabilised, and one was able to study photographic art since the late 1960s (Saraste 2005, *passim*). Exhibition institutions, organisations, and a grant system all supporting the art of photography were founded, and by the end of the decade the field of Finnish photographic art had become established (Lintonen 1988, *passim*). At that time, there was also a growing interest in the history of photography. In 1978, Gallery Hippolyte, concentrating purely on photographic art, opened in Helsinki, with exhibitions showing Finnish photographers' work and American and French classics. The title 'photographic artist' has been in use since the late 1970s (Karttunen 1993, 42–48), but in the 1980s, activity in the field grew and spread all over the country. Thanks to enthusiastic activity at the regional centres for photographic art, established at the end of the decade, the field continued to internationalise. Since the early 1990s, photography has been addressed in the exhibition and collection policy of even the biggest art museums in Finland.

Art historian Arja Elovirta wrote that ‘photography broke the triad of fine arts’ in Finland in the late 1980s (1989, 18–23). In other words, photography rocked the traditional balance of painting, sculpture, and graphic art to its foundations. The shift into the field of fine arts was carried out via strategies that we can recognise from art history: accentuating the skill of the author and the handprint of the artist, while also highlighting the expressive qualities of the photograph (Elovirta 1999, 174). Yet, as photographic art seemed to become integrated into the field of visual arts, its recently achieved inner coherence became fragile. Photographic art was no longer characterised as only small, delicate black-and-white objects comparable to a graphic print (Heikka 2004, 260). Photography was used in a multitude of ways as a medium for works of contemporary art and visual representations. Photographs were constructed, put on stage, manipulated; artists worked with collage, with recycled images and material; and some quoted and commented on other visual culture. Photographs were shown as spatial installations, in light boxes, and in zoetropes (wheels of life) as a form of stereo images and slide shows. In the 1990s, the definition of Finnish photographic art was far less clear than it had been in the late 1970s.

The selection of photographs that Finns offered strengthened the impression that the French were already supposed to have of Finnishness and Finnish photography. From the perspective of Continental old photographic culture, the peripheral Finland was not obvious as a place where the same currents as elsewhere would influence the culture, yet in the early 1980s that country showed strong expansion in photographic expression, multi-artistic techniques, and the post-modern manipulation of photography.

The national, home, and mother – gendered nostalgia

In the *Finnice 91* export project, certain persons had a strong influence on the project, and they also came to be representative of certain general discourses. Photographer Arno Rafael Minkkinen, a Finnish-born US based photographer, was one of them⁴. Minkkinen’s importance for Finnish photography in the 1980s and the early 1990s should not be undervalued. He worked as an artist, as a teacher, as an assistant professor, and as an active promoter of Finnish photographic art. The discourse attached to Minkkinen represented the official cultural-political discourse employed to present Finnish culture and Finnish photography. That discourse is, as I see it, defined by two things: on the one hand, a gendered, nostalgic gaze into Finnishness and, on the other, art photography as national modernist medium.

It may well be that Minkkinen’s position as an expatriate Finn returning to his native country also led me to read a discourse of nostalgia into the photo compilation

4 Thanks to Minkkinen’s personal contacts, the arrangers decided to display Finnish photography instead of British photography.

presented as 'Finnish-national'. Jestingly, film researcher Anu Koivunen has noted the infinitely adaptable applicability of the concept of nostalgia. It allows almost any particular phenomenon to be linked with changes in society or in the order of things (Koivunen 2000, 326–327). 'The central power and charm in nostalgic explanation is built on the fact that the collective (the collective being – i.e., a nation) and individual stories overlap. Nostalgia is all "our" experience; it is both individual and collective, both psychological and social. Given this form, nostalgia is a prime example of culturally constructed emotion: it is lived and experienced and simultaneously constructed through its own discourse' (ibid., 345).

Already a simple description of the photographs in 'Voyage en Finlande' evokes nostalgic images: the people stand still, as if watching time sweeping by. The nation's hope for the future – the children – do not play or fight. They look you straight in the eye. Old people are presented with dignity, from a low perspective, be the subject an old lady leaving the hay fields behind her or a veteran who has lost his limbs defending his country. The photographs show men and women of the people, in the countryside, by their home gate, beside a window of their home, in a childhood lost: in an unspoiled state though everything has been lost in the course of modernisation or growing up. The catalogue produces a specific gendered nostalgic gaze. The women in the catalogue are either innocent girls or old women, read as sisters or mothers. Doreen Massey has reflected on the gender of the place-directed yearning: 'to characterise a place as home, the abode of immutability and stability is in itself a masculine way of thinking' (1995). Massey connects the longing for a place to the longing for a mother, but, even more deeply, she also connects it to the habit of figuring the place as 'female', mother or woman, a point of attachment to return to from the big world (ibid.). But just as the imaginary picture of the object of longing does, the immutability and original, stable past contain a change and a distance, from the end of which the past is beheld. Distance cannot be established before there has been the possibility or necessity of moving. As Koivunen puts it, 'in nostalgia, the issue is, first and foremost, the generic man-child's – Ulysses' or Oedipus' – movement toward the home, the coffee table, and the mother's womb' (2000, 345). Maybe it's worth mentioning that all the writers offering ways to read or interpret the images of the selection are men.

With Finnish film as her material, Koivunen asks whether the late 1980s brought modernisation-related changes radical enough to make Finnish culture release itself from its agrarian past to such an extent that the distance could be felt with enjoyable nostalgia (ibid., 335–336). Within photography, such an articulated 'breaking point' or separation from 'tradition' could have occurred with, for example, the application of post-modern theories, the overheating of the art market, urban culture, and *Image* magazine presenting international photography and thereby boldly crossing genre boundaries. Yet if we presume that the experience of nostalgia in the early 1990s in Finland (or in the field of Finnish photographic art) was a symptom of accelerating modernisation, we simultaneously presume that there was an integrated Finnish people and turn our attention away

from the differences within the society and culture. Although the photographs in 'Voyage en Finlande' function as a guide to the authentic, original, unspoiled Finnish people, they simultaneously turn precisely their object, the Finnish people, the collective, into a subject. By explaining the phenomenon with nostalgia, we not only draw together the history of the nation and the history of the individual but also bring the history of photographic expression into this convergence. Also, the individual photograph or the individual photographer is valued as a part of the vaunted common Finnish past.

The national history of modernist photography

In *Camera International's* 'Voyage en Finlande', Minkkinen wrote the following as curator:

The oar blades, like welcoming hands, invite us to witness the new look of the photography in Finland. For it is in that union of an old master and a young renegade, of documented realities and wilful experimentation, that Finnish photography today finds its most meaningful achievements and daring practitioners. [...] Rather than picking up trends from abroad, Finnish photographers have become confident about their indigenous heritage [...]. Confident about their own achievements and undeniably proud of the 150 years of Finnish photography, they now refine their own products on the basis of that tradition. [...] Finding and preserving – this combination has been the pattern by which Finnish photography has managed to survive vivid and original. Seeing the old anew, that's the view from the prow. (1991, 12, 16)

In the field of Finnish photographic art, Minkkinen represented a modernist view, arguing for the independence of art photography by cherishing the purity of the medium. While relatively brief, the quotation above encapsulates many points central to the Finnish modernist photography discourse: the history of photographic art shaped by a master–apprentice continuum, the authentic and original national tradition paralleled with the tradition of photographic expression and contemporary photography as a coherent part of the linear continuum of photographic art, and the specificity and originality defined by nationality.

This discourse was also supported by the fact that *Valokuvan taide*, the above-mentioned historical account of Finnish photographic art in 1842–1992, was published in these times. The book begins with these words: 'The first preserved Finnish photograph is dated 3 November 1842. Here begins the history of our photography, three years after the announcement of the invention' (Kukkonen et al. 1992, 7). This *magnum opus* produced 'the history of Finnish photographic art', through which also the concept of Finnish photographic art was established. The work claim to be the fruit of a decade of research and archive work. A considerable proportion of the pictures published in it were there printed



Pekka Turunen. Joensuu, Northern Karelia - 1985



Pekka Turunen. Ilomantsi, Northern Karelia - 1986



Marja Vuorelainen. "Marja Vuorelainen puns" Photo by Elli Valkama, (1960-61)
For the Vuorelainen's photographs, courtesy of the Järvi-Suomen Seuray



Marja Vuorelainen. Koutokeino, Norway

Two spreads of *Camera International*, Voyage en Finlande. Above Pekka Turunen: Joensuu, Northern Karelia, 1985 and Ilomantsi, Northern Karelia, 1986. Below Elli Valkama: Photographer Marja Vuorelainen puns, 1960–61 and Marja Vuorelainen: Koutokeino, Norway.

for the first time, from negatives buried in the archives. Until then, what was called Finnish photographic history had been presented principally in a manner proceeding from the photographer, and the pictures gave life to a photographer's life and production. The book, however, attached great importance to expressive pictures (Heikka 2000b, 113). The presentation of the history of Finnish photography also takes up the significances of the photographs as attachment points for national feelings and in the shaping of the image of Finland in the late 19th century (Kukkonen et al., 18), along with the importance of photojournalism for the raising of Finland's national self-esteem in the 1950s (ibid., 31).⁵

Minkkinen returned from the USA, where the differences between modernistic art photography and documentary photography had been disputed for several decades already (see Seppänen 2001, 37–42). In Finland, the situation was different: here, no strong modernist institutions had been established in the field of photography. The parricide struck a tradition that had consisted in great measure of documentary photography.⁶ Young photographers broke up with it in the 1980s and found theoretical backing in the post-modern cultural critique and theory of photography. It is likely that they had this impact because the projects of constructing a history of photographic art were seen in a negative light. The photographic writers reflected on the impossibility of an 'official writing of the history of photography'. Documentary photography was a target of attacks for the post-modern discussion among those who believed that the presentations were a deliberately fictive portrayal of reality and constructed as having validity as evidence. In 1991, the year in which Finnish photography went on its 'crusade to Europe', the Nordic photo centre arranged the event Nordic Photography on the Borders – Photographic Identities. The speeches discussed the role of photography in the building of national, ethnic, and gender identities and examined the structure of documentary photography and its power constellations from several points of view.⁷ Instead of the illusion of the real, attention

5 The manner of constructing the Finnish history of photography raised doubts early on, stemming from the book. Arja Elovirta, who wrote about 1970–1990, criticised the way photographs were moved from one context to another and how pictures produced for other practices were detached from their original context and positioned in the history of photography. Elovirta wrote that, as the justification for photography as an art form demanded that its history be written, it was evidently natural to follow the example of visual art in that writing. Around 1980–90 in Finland, how photographs had begun to be considered art – in other words, 'the prevailing art concept' – started being applied to all earlier history, without regard for the photographs' former purposes. Pictures taken for practical uses were assigned value on the basis of their artistic and aesthetic qualities (Elovirta 1992, 416).

6 In Finland, when one discusses documentarism, it is almost obligatory to refer to that of the '60s and '70s. According to Elina Heikka, in that time documentarism usually involved a lengthy project setting out to show how the function of the society was made material in the lives of its people. Nevertheless, Heikka uses documentarism also as the concept of photographic art: 'It is a story told by someone, in dialogue with the world around it, but also a genre of its own, which has its own history' (2000a, 15–16).

7 The regional centres for photographic art were vital from the standpoint of both the post-modernist discussion and the photography-related critique of modernism. Texts by poststructuralist and feminist theorists

was turned toward rhetoric and toward the picture-taking event. Who leads that event? On behalf of whom does the picture speak? (Heikka 2000a, 42; Solomon-Godeau 1991, 36–47; Seppänen 2001, 181). And what is involved in the attempt to make us believe in its truth? There is good reason to speak of documentarism as a stylistic and rhetorical choice that tells of much more than what it actually presents, about how it communicates and what it presents documentarily and truthfully (Elovirta 1999, 177).

An initiation rite for national identity

After the *Finnice* event, Mika Ripatti wrote a manuscript for a culture-political movie, which was published as a supplement in *Valokuva*. Ripatti was one of those Finnish actors in early-1990s photography who were interested in the international cultural-theory discussions of the post-modern and the critique of modernism. In his text, the characters are identified by initials, but at the end of the piece a list of the cast of characters reveals the real names intended. The work benefits from irony (a much talked-about strategy of post-modern art), which offers the initiated a significance-swaying double register of sayings and meanings (Löytty 2004, 37–38). The double register of ironic fiction offers a safe way to present the real photographers' comments under their 'fictively own' names. Now and then, the action is set in a hotel room, where the characters X.X. and X.Y. discuss the elusive text – in other words, speak 'in the language of power' about the situation of Finnish photographic art. The following extract illustrates this well:

X.Y. reads: 'These kinds of processes easily settle into nationalistic coloured discussions: the patriarchy in the making crystallises its condensation nucleus into *patria*, the narrative of the history of expression is written as a parallel to the national paternal heritage, the picture-maker who uses photograph as his medium settles into the *Patria* of Photography as the citizen does into the state, as a subject in the servility sense of the word, and, likewise, the art form is given subjective properties when it displays itself as a representative of the country that begat it, as an indentured constituent for the loyalty-craving community...' X.Y. coughs. A fly hums. A frantic car horn moos outside. (Ripatti 1991, 2)

The *Finnice 91* event was a catalyst, making the actors within the field of Finnish photographic art clearly articulate the multiple interests in the field and the counter-

and Anglo-American critical photo-theoretical discussions (with participants such as Victor Burgin, Douglas Grimp, Abigail Solomon-Godeau, Allan Sekula, Jo Spence, and John Tagg) were presented and partly translated from the 1980s on.

discourses of the documentary-modernistic photography termed national. Many central theses of the counter-discourse hide in Ripatti's manuscript. In the main, the situation was articulated thus: In the latter half of the 1980s, the field of photography is no longer a clearly framed, media-orthodox entity; many photographers want to cross borders between media. A yearning for the pure instrument has separated out the media-purists, who felt a need to write national history for the photograph as a medium. In the national historical account, contemporary expression shows up as a continuation of former ways. This kind of activity readily creates a nationalist discourse, wherein the history connected with expression is seen as parallel to the national history of photography. The photographer becomes the representative of and the servant to his country. In this process, photography is given a threefold commission. Firstly, photographic art is expected to function as a national cultural achievement representing *patria*. Secondly, the history of photography is written as a linear progression composed of recognisable epochs. Each epoch has its own typical heroes or masters. And, thirdly, photography is media-jealously considered to be something produced only by photographic artists initiated into the photographers' élite. (Ibid., 1–13)

Ripatti set up many evident opposite pairs: the media-believing modernists cherishing their purity *contra* the post-modernists spreading out across the field of various photographic genres and practices, the master/apprentice relationship *contra* expression free from the patriarchy, work of art *contra* communication, the artist's commission as a national representative *contra* free communication of art. Elizabeth Helsinger has criticised Anderson for an overly obliging understanding of nationalism, one that would give birth to, she claims, a national consensus. According to Helsinger, national awareness is born precisely in the process of concealing and obliterating divergent interests and differences in values. With nationally based photography collections and stories we hide the conflicts within the imagined community. The experience of imagined community is a space of struggle, wherein the issues are those of whose presentations and interpretation practices are the most righteous and the most 'national' (Helsinger 1997; see also Koivunen 2000).

Paralleling the photographic expression with the national history of photography and what were considered the stereotypical expectations held by French photographic culture with respect to Finnish photography seemed to operate as a ritual that almost appeared like an initiation rite and prompted many of the actors in the field to scrutinise their identity as photographers and, especially, as Finnish photographers.

Conclusion

The *Finnice 91* project, which presented Finnish photographic art as a manifestation of the nation, endeavoured to present the consensus and coherence that characterised Finnish photography, wherein differences in expression and the identities of the art-

ists were subordinated to national coherence and 'Finnishness'. However, it led the actors in the field of Finnish photographic art to articulate their standpoints and to bring out the actors' various aims and the polyphony of the community. Finnishness involves many utopias. The utopias in Finnish national photographic art were different not only between the French and the Finns; the utopias in Finnish photographic art showed radical differences also within Finland. The experience of imagined community is a space of struggle, in which the issues include whose presentations and interpretation practices are the most righteous and the most 'national'. Nations are fictive categories, and in the ideal case artists are not seen as artists from any given nation-state in the first place; instead, how the artists and images are present reacts with these categories to reveal the various perspectives and approaches. There are still many structures and practices in the art world that work with nation-state categories and projects of nationalism. Probably, the basic conflict was that some actors did their best to give photography a position as an accepted art form alongside the other visual arts. By explaining the phenomenon in terms of nostalgia, we not only join together the history of the nation and the history of the individual but also tie in the history of photographic expression and make the individual photograph or the individual photographer a part of the sought-after common Finnish past. At the same time, others thought that a coherent field of photographic art would be a prison cherishing the purity of the medium, and they were ready to fragment it in order to make photography into a means of expression entitled to spread freely over the field of picture-making.



Photo by Veli Granö was published in *Valokuva*-magazine 10/1991.

After-image

I leave, as an after-image, a photograph taken by Markus Jokela at the opening of Veli Granö's exhibition in Nice on 7 September 1991. A great deal of Finnish photography's striving toward internationalisation is concentrated in the picture. Within Jokela's photography lies a picture of a photographic work of art presenting a state symbol, framed by state institutions and commissioned as a national representative. In spite of all this, the photographic work is not in the centre of the picture; what is central here is the intercourse. The dark figures are very concretely the gatekeepers of photographic art, standing on both sides of the black-and-white artefact. The direction of the gazes points to Minkkinen as the central figure. State-of-the-art politics and the power game, individual network webs, and social relations are all expressed in the picture. The flag symbolising the national state, Finland, is 'looking back' at history, but the gatekeepers on the edges look forward, into the future. 'According to the enthusiastic promoter of Finnish photography, Finnish photography should rather strive to grow into a medium that gives something abroad, instead of always being the receiving part', writes Uimonen (1991a). In the picture, Minkkinen gives a photographic work to the Finnish Ambassador. It is worth noting that Granö is not present in the picture; he is not introduced or even mentioned at the opening of his own exhibition (Ripatti 1991, 6).

FINNICE 91 IN NICE, FRANCE

The selection of Finnish contemporary photography was curated by photographer Arno Rafael Minkkinen. Photographers were Stefan Bremer, Veli Granö, Heini Hölttä, Ismo Hölttö, Juha-Pekka Inkinen, Ari Jaskari, Markus Jokela, Ismo Kajander, Keijo Kansonen, Timo Kellaranta, Kimmo Koskela, Ritva Kovalainen, Raakel Kuukka, Tuija Lindström, Arno Rafael Minkkinen, Sari Poijärvi, Jorma Puranen, Seppo Renvall, Matti Saanio, Pentti Sammallahhti, Pekka Turunen, Matti Valta and Johanna Vuoksenmaa.

Jukka Kukkonen, the director of the Victor Barsokevitch photographic centre, chose the photographers for the historical part. Photographers were Victor Barsokevitch, I. K. Inha, Wladimir Schohin, Eino Mäkinen and Marja Vuorelainen.

The final decisions were made by Jean Pierre Giusto, the director of the festival. Most of the exhibitions took place in Nice, but some of the exhibition venues were also in Antibes, Cannes, Saint-Jeannet, Villefranche-Sur-Mer, Mougins, Theoule and Saint-Paul. The selection of the photographers was presented in the *Voyage en Finlande* publication. —●

Bibliography

- Ahmed, Sara. 2002. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London and New York: Routledge.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Anderson, Benedict. 1991/2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere, Finland: Vastapaino.
- Bauret, Gabriel. 1991. Editorial for 'Voyage en Finlande'. *Camera International*, no. 30 (Autumn).
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Routledge.
- Elovirta, Arja. 1989. Valokuvataide murtaa kuvataiteen kolmikannan. *Taide* 1989, no. 4: 18–23.
- Elovirta, Arja. 1999. Modernismin jälkeen. Palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. In: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (eds), *Valoa*. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen museo, 173–247.
- Gellner, Ernest. 1993. *Nations and Nationalism*. London: Blackwell.
- Guerrin, Michel. 1991. La Finlande à Nice Le deuxième "Septembre de la photo" est consacré aux photographes finnois. *Le Monde*, 15 September. http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=539949.
- Hall, Stuart. 1992/1999. Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. In: Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha (eds), *Identiteetti*. Tampere, Finland: Vastapaino, 19–76.
- Häyrynen, Maunu. 2005. *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen*. Helsinki: SKS.
- Heikka, Elina. 2000a. Modernin maailman kokijat. Pohjoinen dokumenttivalokuvaus 1950-luvulta 1990-luvulle. In: Järvinen, Jukka et al. (eds), *Pohjoinen valokuva. Dokumenttivalokuvaus Pohjois-Suomessa*. Pohjoinen Valokuvakeskus.
- Heikka, Elina. 2000b. Valokuva-alan lehtien toimituksellisia ratkaisuja ihmettelemässä. In: Saarto, Ari (ed.), *Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta*. Lahti, Finland: Lahden ammattikorkeakoulu, 110–124.
- Heikka, Elina. 2004. Neitseestä tuotteeksi. Valokuvan kansainvälistymisen lyhyt historia. *Kaltio* 2004, no. 6: 254–263.
- Helsing, Elizabeth K. 1997. *Rural Scenes and National Representation: Britain, 1815–1850*. Princeton University Press.
- Kalha, Harri. 1997a. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi ja diskurssit*. Suomen Historiallinen Seura. Taideteollisuusmuseo. Apeiron. Jyväskylä, Finland: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kalha, Harri. 1997b. Suomi Lasikaapissa. Taideteollisuus ja suomikuva. *Tiedepolitiikka* 1997, no. 4: 33–39.

- Kalha, Harri. 2002. Myths and Mysteries of Finnish Design: Reading 'Wirkkala' and the National Nature Paradigm. *Scandinavian Journal of Design History* 12: 24–48.
- Karttunen, Sari. 1993. *Valokuvataiteilijan asema: tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980–1990-luvun vaihteessa* (Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 15). Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari. 2005. *Suomalainen valokuvakirja. Valtion jakamat laatutuen vaikutukset valokuvakirjallisuuteen* (Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 29). Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Kettunen, Pauli. 2005. Globaalin talouskilpailun nationalismi. In: Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (eds), *Nationalismit*. Helsinki: WSOY.
- Koivunen, Anu. 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku, Finland: SETS.
- Koivunen, Anu. 2000. Paluu kotiin? Nostalgian lumo populaarikulttuuriselityksissä. In: Koivunen, Anu; Paasonen, Susanna; & Pajala, Mari (eds), *Populaarin Lumo – mediat ja arki* (Mediatutkimus Sarja A, no. 46). Turku, Finland: University of Turku, 326–353.
- Koivunen, Anu. 2004. Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. In: Liljeström, Marianne (ed.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere, Finland: Vastapaino.
- Koivunen, Hannele. 2005. *Staying Power to Finnish Cultural Exports – the Cultural Exportation Project of the Ministry of Education, the Ministry for Foreign Affairs and the Ministry of Trade and Industry*. Publications of the Ministry of Education, Finland, 9.
- Kukkonen, Jukka; Vuorenmaa, Tuomo-Juhani; & Hinkka, Jorma. 1992. *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lintonen, Kati. 1988. Valokuvan 70-luku: suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Lintonen, Kati. 1991. Finnice ranskalaislehdissä. *Valokuva* 1991, no. 10: 12–13.
- Lintonen, Kati & Martikainen, Aino. 1991. Suomalaiskuvaajien ensimmäinen ristiretki Eurooppaan. Finnice. *Valokuva* 1991, no. 10: 8–11.
- Löytty, Olli. 2004. Erikoisen tavallinen suomalaisuus. In: Lehtonen, Mikko; Löytty, Olli; & Ruuska, Petri. *Suomi toisin sanoen*. Tampere, Finland: Vastapaino, 31–54.
- Massey, Doreen. 1995. The conceptualization of space. In Massey, Doreen & Jess, Pat (eds), *A Place in the World*. Milton Keynes: The Open University.
- Minkkinen, Arno Rafael. 1991. Editorial for 'Voyage en Finlande'. *Camera International*, no. 30 (Autumn): 12–16.
- Nurmiainen, Jouko. 2007. 'Kuvitellut yhteisöt nationalismien historiassa', preface to Benedict Anderson's work. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere, Finland: Vastapaino, 9–23.
- Rambout, Melissa. 1991. Valokuva ja kansallinen identiteetti. *Valokuvauksen vuosikirja 1991*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Lahti, Finland: Photographic Museum of Finland, Lahden Kirjapaino, & Sanomalehti Oy, 24–35.

- Ripatti, Mika. 1991. Finnice by the sea: Kansallisjumppaa ruumiin kaupungissa. Käsikirjoitus kulttuuripoliittiseksi elokuvaksi (appendix). *Valokuva* 1991, no. 10: 1–8.
- Ruby, Jay. 1991. Monikeskeinen dokumentti – Vallan jakaminen. *Valokuvauksen vuosikirja 1991*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Lahti, Finland: Photographic Museum of Finland, Lahden Kirjapaino, & Sanomalehti Oy: 48–65.
- Ruuska, Petri. 2004. Juurien arkinen poliittisuus. In: Lehtonen, Mikko; Löytty, Olli; & Ruuska, Petri. *Suomi toisin sanoen*. Tampere, Finland: Vastapaino.
- Salomon-Godeau, Abigail. 1991. Katseen politiikkaa. Sukupuolen, identiteetin ja subjektiivisuuden ongelmia valokuvauksessa. *Valokuvauksen vuosikirja 1991*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Lahti, Finland: Photographic Museum of Finland, Lahden Kirjapaino, & Sanomalehti Oy: 46–47.
- Sandler, Irving. 1996. *Art of the Postmodern Era*. New York: Icon Editions, Harper and Collins.
- Sarajas-Korte, Salme. 1989. Maalaustaide 1880-luvulla – ulkoilmarealismi. In: Sarajas-Korte, Salme et al. (eds), *Ars Suomen taide 4*. Porvoo, Finland: Weilin & Göös, 200–253.
- Saraste, Leena. Stars from TaiK? Photographic education in Finland. *Konsthistorisk Tidskrift* 74, no. 2: 96–107.
- Seppänen, Janne. 2001. Valokuvaa ei ole. Kuvista sanoin. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 15, Musta Taide 5/ 2001. Karisto.
- Sevänen, Erkki. 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- Siitari, Pirkko. 1994. Voi pientä juhlijaa. *Valokuvauksen vuosikirja 1994*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Lahti: Photographic Museum of Finland, Lahden Kirjapaino, & Sanomalehti Oy, 32–34.
- Uimonen, Anu. 1991a. Valokuva lähtee Ranskaan. Nizzan “valokuvan syyskuu” valitsi teemakseen tuntemattomat suomalaiset. *Helsingin Sanomat*, 10 August.
- Uimonen, Anu. 1991b. Valokuvan suomalainen syyskuu Nizzassa Skaala ulottuu I. K. In: han karelianismista tämän päivän audiovisuaaliseen teatteriin. *Helsingin Sanomat*, 14 September.
- Voyage en Finlande. 1991. *Camera International*, no. 30 (Autumn).
- Wells, Liz. 2003. Words and pictures. In: Wells, Liz (ed.), *The Photography Reader*. London: Routledge.



Etu- ja takakansi sekä aukeama (s. 36–37) Valokuvataiteen neljännen kolmivuotisnäyttelyn *Off skenen* luettelosta. Näyttely oli esillä Amos Andersonin taidemuseossa 14.6.–11.8.2002. Molemmat valokuvat ovat still-kuvia Jouni Kujansuun videoinstallaatiosta *Aave*, 2002.

Nykyvalokuvataide ja valokuvaa käyttävää nykyaide: kesän 2002 kuumat keskustelunaiheet

Helteisenä kesänä 2002 maassamme nähtiin poikkeuksellisen paljon näyttelyitä, joissa esitettiin suomalaista nykyvalokuvataidetta sekä valokuvaa käyttävää nykyaideetta. Tarkastelen suomalaisen valokuvataiteen ”menestystarinaa” kesän tapahtumien kautta ja nostan esiin erilaisia erottautumisstrategioita, joiden avulla suomalaisen valokuvataiteen voi katsoa nousseen kansainvälisen taidekaupan merkittäväksi tekijäksi. Tästä viimeisen viidentoista vuoden aikana tapahtuneesta muutoksesta on puhuttu ja kirjoitettu paljon, mutta paneutuvaa tutkimus- ja haastattelutietoa on saatavissa vielä vähän.

Artikkelini alkuoletuksena on, että vuoden 2002 näyttelyiden yhteydessä erotteleviksi tekijöiksi sekä julkisissa että yksityisissä keskusteluissa nousivat kysymykset kuraattoritoiminnasta, kansainvälistymisestä sekä valokuvataiteilijuudesta suhteessa taiteen tekemisen modernistiseen perinteeseen. Tärkeinä erottelustrategioina pidän myös valokuvataiteen ja valokuvaa käyttävän nykyaiteen välistä rajaa käsitteleviä tekstejä ja näkemyksiä. Tämä erottelu muodostui keskeiseksi aiheeksi, joka määritti vuosituhanen alun näyttelyitä sekä valokuvataiteen kentän muodostamista. Vuonna 2001 valmistui opetusministeriön tilauksesta Valokuvataiteilijoiden Liiton toiminnanjohtajan Marjatta Tikkanen laatima *Selvitys valokuvataiteen kentästä*. Hahmotellessaan 2000-luvun alun tilannetta Tikkanen esitti sen, mistä seuraavana vuonna keskusteltiin julkisesti: valokuvataiteen kentän vakiintumisesta huolimatta kentän sisäisten leirien valtataistelut sekä valokuvataiteen rajankäynti kuvataiteen ja erityisesti nykyaiteen kentän kanssa olivat edelleen ajankohtaisia kysymyksiä.¹

Kun rekonstruoin suomalaisen valokuvataiteen kenttää, suhtaudun toimijoihin paitsi yksityisinä ihmisinä ja instituutioidensa edustajina, myös bourdieulaisina² posi-

1 Selvityksessä Marjatta Tikkanen kertasi myös suomalaisen valokuvataiteen kentän syntyä ja muotoutumista 1960- ja 1970-luvulla ja kentän syntyä seurannutta vallanjakoa sekä instituutioiden vakiintumista 1980- ja 1990-luvulla. Valokuvataiteen ja kuvataiteen rajankäynnin historiasta myös teoksissa Topi Ikäläinen ja Anna-Liisa Hämäläinen: *Tuhat sanaa – ei yhtään kuvaa* (1983), Kati Lintonen: *Valokuvan 70-luku* (1988), Sari Karttunen: *Taide pitkä – leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla* (1988) ja Sari Karttunen: *Valokuvataiteilijan asema* (1993).

2 Pierre Bourdieun (1930–2002) kentän käsite on vakiintunut tapa puhua yhteiskuntiin muodostuneista (talouden, politiikan, taiteen, kulttuurin, ym.) kentistä, joiden hallinnasta ja voimavaroista kamppaillaan. Bourdieun kenttä eroaa toiminnan suhteen radikaalisti sosiologisten järjestelmäteoreetikkojen (mm. Talcott

tioiden haltijoina ja kentän pelaajina. Koska toimijat pyrkivät tavoittelemaan kentällä arvokkaimpana pidettyä symbolista pääomaa, tarvitaan erottelevia järjestelmiä ja määreitä luokittelemaan tekemisen tapoja ja tavoitteita.

Kesäkautena 2002 valokuvataiteen keskikentällä pelasi kolme näyttelyä: Suomen valokuvataiteen museon, AV-arkin ja Sara Hildénin taidemuseon yhteinen suurkatsaus *Valokuva ja video* Sara Hildénin taidemuseossa Tampereella, Suomen Valokuvataiteilijoiden Liiton kolmivuotisnäyttely *Offskene* Amos Andersonin taidemuseossa Helsingissä sekä Taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneiden valokuvataiteen opiskelijoiden lopputyönäyttely *Masters of Arts* Suomen valokuvataiteen museossa Helsingissä. Näyttelyissä olivat edustettuina valokuvataiteen kentän keskeiset ammatilliset, säilyttävät ja kouluttavat instituutiot: Valokuvataiteilijoiden Liitto, Suomen valokuvataiteen museo ja Taideteollinen korkeakoulu. Sivustoja pelasivat *Taide-lehti* ja vähälle huomiolle jäänyt *Kenen jäljillä*, kahdeksan naisvalokuvaajan näyttely Salon taidemuseossa. *Taide*, joka *Valokuva*-lehteä seuranneen *KUVA*-lehden lopettamisen jälkeen oli Suomessa ainoa kuvataiteeseen erikoistunut lehti, omisti alkuvuoden 2002 numeronsa valokuvalle. Kentän tapahtumia kommentoivat ja pelaajille puheaikaa antoivat lähinnä printtimediat kuten *Helsingin Sanomat*, *Turun Sanomat* ja *Suomen Kuvalehti*.

***Kuvitelmia* etäisyydestä ja esteettisesti vakuuttavasta viennistä**

Valokuva ja video -näyttely Tampereella (8.3.–1.9.2002) oli jaettu videotaidetta esittelevään *Ajatelmia*-osuuteen ja valokuvataidetta esittelevään *Kuvitelmia*-osuuteen. Valokuvataiteen osuudesta kerrottiin, että ensimmäistä kertaa Suomessa esiteltiin laajana yhteisnäyttelynä niiden suomalaisten valokuvataiteilijoiden tuotantoa, jotka viime vuosina olivat nostaneet maamme yhdeksi maailman johtavista valokuvamaista (mm. *Helsingin Sanomat* ja Suo-

Parsons) näkemyksestä. Siinä missä järjestelmäteoreetikot esittävät tasapainon olevan järjestelmän normaalitila, Bourdieun kentän teoria painottaa toimintaa. Vaikka kentän käsite on kehitetty kuvaamaan tiettyä yhteiskunnallista järjestelmää tietyllä hetkellä, keskeistä käsitteessä on toiminta, erityisesti keskinäinen kilpailu. Jokaisella kentällä on ääneen lausumattomia sääntöjä, sillä kentän toimijoilla on habitus, joka määrää ja rajoittaa heidän toimintaansa. Ilmaisua tapahtuu kompromissina sen välillä mitä kentällä voi ja saa ilmaista ja mistä asemasta käsin. Bourdieun habituksen käsitettä on pidetty eräänlaisena yhteiskunnallisena ja sosiaalisena sovelluksena Michel Foucault'n diskursiivisista käytännöistä. Yhteistä käsitteille on, että kulttuuriset ja yhteiskunnalliset diskurssit sekä niihin liittyvät käytännöt ovat kiinnittyneet siihen tilaan, jossa diskurssi rakentuu. Kun tämän artikkelin kaltaisissa tutkimuksissa rekonstruoidaan taiteen kenttää, sen toimijoiden teot ja aikeet saavat merkityksensä vasta suhteessa toisiinsa kentän toimijoihin. Taidehistorioitsija Eeva Maija Viljo ja kirjallisuustieteilijä ja feministitutkija Toril Moi ovat kiinnittäneet huomiota Bourdieun tarjoamaan mahdollisuuteen käyttää ”sosiaalisen vallan mikroteoriaa”. Sen avulla yksittäisten toimijoiden toimet tai valinnat, esimerkiksi taiteilijoiden kuva-aiheiden kehittyminen, teosvalinnat, muodolliset ratkaisut tms. voidaan jäljittää erityisinä ja hyvin käytännöllisinä hegemonisen ideologian toteutumina. (Bourdieu 1985, 1993, 1996, 1998; Moi 1990/1999; J. Mäkelä 1994; Viljo 2006.)



Kuva Suomen valokuvataiteen museon ja Sara Hildenin taidemuseon julkaisusta *Kuvitelmia / Fantasies* vuodelta 2002. Kirjan sivuilla 52–53 on Ola Kolehmainen valokuvat *Portaikko*, 1996–1999 ja *Keltainen portaitko*, 2000–2001.

men Tietotoimisto 9.3.2002 sekä näyttelyn lehdistötiedote). Näyttely esitti yhdeksäntoista vakiintuneen, lähinnä 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa syntyneen valokuvataiteilijan teoksia.³ Töistä suurin osa kuului Suomen valokuvataiteen museon kokoelmiin.

Kuvitelmia/Fantasies -näyttelykirjassa näyttelyn kuraattori, Suomen valokuvataiteen museon johtaja Asko Mäkelä pyrki hakemaan yhteisiä määreitä, joilla yhdeksäntoista metodeiltaan ja tavoitteiltaan varsin erilaisen valokuvaajan teokset sovittautuivat ”pohjoisen” ja ”nykyvalokuvan” kategorioihin. Mäkelä kirjoitti kuvien autiudesta ja tyhjyydestä sekä painotti tilan kuvaamista mielentilan tai kuvitelman vertauskuvana. Muina hallitsevina piirteinä Mäkelä piti romanttismelankolisen luontosuhteen ja ihmisen yksinäisyyden esittämistä. (Mäkelä 2002, 6–10.) Hän siteerasi englantilaista kuraattoria Val Williamsia, joka oli määritellyt Pohjolan valokuvan yleispiirteeksi melankolian. Melankolia ilmeni kuvien autiuudessa: ”Ihmiset vaikuttavat yksinäisiltä myös joukossa kuvattuna. Keskeinen osa kuvista kuvaa luontoa tai viittaa sen kaipuuseen.” (Mt., 6, sit. Williams 2000.) Näyttelyn yleisille leimallista teosten muodon yhtenevyyttä ilmensi värillisten valokuvien suuri koko, jota Mäkelä kommentoi toteamalla, että pienet asiat näytetään läheltä suuressa koossa (mt., 4, 8).

”Suuret värivalokuvat käsittelevät nyt pieniä kertomuksia. Kuvia yhdistää henkilökohtaisuus. Kuvaaja tutkii aihettaan läheltä. Kuvattavat ovat tietoisia kuvaajan läsnäolosta, vaikka he olisivatkin kuvassa keskittyneet omiin sisäisiin tuntemuksiinsa. Kuvat voivat näyttää etäisiltä ja viileiltä, mutta samalla niissä on voimakkaita tunnetiloja. – – Suomalainen nykyvalokuva esittää mielellään tyhjyyttä tai autiutta. Kuville on ominaista niukkuuden estetiikka, hiottu eleettömyys, eleganssi, tilan tarve ja etäisyys muihin ihmisiin.” (Mäkelä 2002, 8.)

Etäisyyden käsite oli keskeinen, kun näyttelykokonaisuus pyrittiin ottamaan haltuun. Asko Mäkelä kirjoitti näyttelyluettelossa valokuvissa esitettyjen tilojen edustavan mielentiloja ja kuvaili useaan kertaan kuvien melankoliaa, autiutta, etäisyyttä ja tyhjyyttä. Vaikka määreet koskevat vain pientä osaa *Kuvitelmia*-näyttelyn teoksista, ”autioista mielentiloista” lukiessani oletan, että Mäkelä pyrki sijoittamaan teosjoukon nykyvalokuvataiteen osaksi. Nykyvalokuvataide toimi vastareaktiona 1990-luvulla vallinneeseen vaateeseen, jonka mukaan valokuvaajalla tuli olla tarkasti positioitu ja ilmaistu näkökulma. Mäkelän luennassa tarkennetun yksityisen näkökulman hyödyttömyys myönnetään ja sen sijaan valokuvaaja rakentaa maailmaa skannaavalla näkökulmalla. Valokuvissa kohde saatettiin kuvata ilmiömäisen taitavasti ja tarkasti ilman, että kuvaajan asenteesta kuvattavia kohtaan on pienintäkään merkkiä tai lukuohjetta. (Ks. esim. Cotton 2004, 81–83.) Tästä huolimatta Mäkelä kirjoitti, että kuvat voivat näyttää etäisiltä ja viileiltä, mutta samalla niissä on voimakkaita tunnetiloja (2002, 4, 8).

3 *Kuvitelmia*-näyttelyn taiteilijat olivat Elina Brotherus, Veli Granö, Ilkka Halso, Jan Kaila, Sanna Kannisto, Pertti Kekarainen, Marjaana Kella, Ola Kolehmainen, Andrei Lajunen, Jouko Lehtola, Tuomo Manninen, Juha Metso, Juha Nenonen, Jorma Puranen, Heli Rekula, Jari Silomäki, Heidi Tikka, Santeri Tuori, Salla Tykkä.

Nykyvalokuvataiteen teosten vähäeleinen esteettisyys, tekninen taitavuus ja viimeistelty ulkoasu olivat toisaalta tavoiteltavia, sillä ne todistivat valokuvan kyvystä tehdä mistä tahansa kohteesta esteettisesti kiinnostavan ja ”teoksen”. Toisaalta ne Mäkelän mukaan tuntuivat peittävän jotain teoksille olennaista kuten esimerkiksi voimakkaita tunnetiloja, joita teosten ja taiteen toivottiin esittävän. Etäisyyden käsite siirtyi kuvaamaan paitsi teoksissa esitettyjen hahmojen suhdetta toisiinsa myös katsojan etäisyyttä teosten varsinaiseen sisältöön.

Lehdistössä *Kuvitelmia*-näyttely liitettiin suomalaisen valokuvataiteen siirtymiseen sekä nykytaiteen keskiöön että kansainväliseen suosioon (Kivirinta 2002; Maunuksela 2002a; Pälviranta 2002a; Uimonen 2002c). Molempia väitteitä perusteli tuoreessa muistissa ollut edellisen kesän 2001 Venetsian 49. biennaali, jonka päänäyttelyyn *Plateau of Humankind* (suom. Ihmisyyden näyttämö) kuraattori Harald Szeeman oli kutsunut seitsemän suomalaista taiteilijaa. Kutsutuista, jotka olivat Veli Granö, Laura Horelli, Tuomo Manninen, Heli Rekula, Charles Sandison, Salla Tykkä ja Maaria Wirkkala, neljä käytti välineenään valokuvaa.⁴ Seuraavana kesänä Tampereella esitetty valokuvataide, johon sisältyi muun muassa Veli Granön, Tuomo Mannisen, Heli Rekulan ja Salla Tykän teoksia, sai sittemmin usein toisteltuja määreitä kuten ”isoja, viimeisen päälle vedostettuja värikuvia, joita kiertää monina kopioina samanaikaisesti eri puolilla maailmaa” (Kivirinta 2002), ”kylmiä ja etäisiä”, ”leimallista on iso koko”, ”värikkyys” ja ”alumiinipohjustus”. Kuvien sisällöt saattavat peittyä huolellisen pohjustuksen alle. Teosten sisällön ja näyttelyn teemojen käsittely jäi mediavastaanotossa teosten yhtenäistä muotoa, taidepolitiikkaa ja kansainvälistymistä koskevien huomioiden varjoon. Näyttelyn kirjoitettiin antavan aika yksipuolisen kuvan ajankohdan valokuvan ja nykytaiteen suhteesta, mutta toisaalta yhtenäisen ilmeen ajateltiin edustavan taidepoliittisesti korrektia valokuvataidetta: suurta, hienoa ja kiiltävää, esteettisesti vakuuttavaa valokuvaa. (Mt.) Mielestäni kyse oli myös taidekentän halusta etabloida uusi sukupolvi ja profiloida tunnistettavaksi hahmo tai ryhmä, johon kulminoituvat kentän toiveet (ks. Garnett 1998, 15–16). *Kuvitelmia*-näyttelyn yhteydessä kyse ei ollut iästä tai tuoreudesta vaan siitä, että se esitteli sukupolven, jolla alkoi olla opiskeluaikaan pohjaava, luonteva ja ammattimainen suhde kansainvälisyyteen ja joka haluttiin erottaa 1990-luvun Esko Männikön ja ”läpimurron” sukupolvesta.

***Masters of Arts* – nuoret lupaukset**

Samaan aikaan kun Suomen valokuvataiteen museon kokoelmien uusia hankintoja esitettiin Tampereella, Valokuvataiteen museossa Helsingissä esittäytyi 17.5.–23.6.2002

4 Venetsian 49. biennaalin päänäyttelyssä nähtiin Laura Horelli, jonka teokseen kuuluivat valokuvat maailman kuudesta senhetkisestä naispresidentistä, Tuomo Mannisen ryhmäkuvat eri ammattien edustajista, Heli Rekulan maisemavalokuvat, Veli Granön valokuvat maaseudun ihmisistä sekä diaesitykset *Onnela-*, *Esineiden maailma-* ja *Ite*-kokonaisuuksista.



Masters of Arts -näyttelyn lehdistökuva vuodelta 2002. Valokuva: Nanna Hänninen, *Fear and security*, 2001.

kahdeksantoista nuorta valokuvaajaa *Masters of Arts* -lopputyönäyttelyssä.⁵ Vaikka kyseessä oli Taideteollisen korkeakoulun opiskelijoiden lopputyönäyttely, suurin osa valokuvaajista oli jo tuttuja yhteis- ja yksityisnäyttelyistä. Samana keväänä myös yksityisnäyttelyn pitivät muun muassa Sanna Kannisto, Juha Nenonen, Riitta Päiväläinen ja Santeri Tuori. ”Niukka, minimalistinen ilmaisu hallitsee näyttelyä, jossa maailmaa katsotaan usein käsitteellisesti ja etäältä”, kuvaili näyttelyä *Helsingin Sanomien* kriitikko Anu Uimonen (2002a). *Masters of Arts* oli Taideteollisen korkeakoulun uusi lopputyönäyttelykonsepti.⁶ Sitä kehittämässä oli ollut myös taiteilija ja galleristi Timothy Persons, joka on vienyt suomalaista valokuvataidetta ulkomaille Gallery TaiKin ja sittemmin vuonna 2004 lanseeratun Helsinki School -konseptin avulla. Persons oli koonnut näyttelyn taiteilijat Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen osastolta valmistuvien joukosta yhdessä Suomen valokuvataiteen museon johtajan Asko Mäkelän ja näyttelypääällikkö Pirkko Siitarin kanssa.

Lehdistössä Valokuvataiteen museon *Masters of Art* -näyttely niputettiin samaan kategoriaan Sara Hildénin *Kuvitelmaa*-näyttelyn kanssa; näyttelyillä oli yhteisenä nimittäjänä Valokuvataiteen museo ja museonjohtaja Asko Mäkelä. Hänen tiivis yhteistyönsä Timothy Personsin kanssa tunnettiin kentällä. Mäkelä oli pari vuotta aiemmin kertonut Taideteollisen korkeakoulun *Arttu*-lehdessä yhteistyöstään Personsin ja tämän luotsaaman Gallery TaiKin kanssa. Lehdessä Mäkelä kuvaili Personsin merkitystä suomalaisen valokuvataiteen viennille ja kertoi, miten Valokuvataiteen museo hankki vuonna 1999 Tukholman taidemessuilta Gallery TaiKin osastolta teoksia museon kokoelmiin.⁷

Siten Mäkelä tuki museon arvovallalla Gallery TaiKin edustamia valokuvaajia ja teosten myyntiä. Anu Uimonen totesi, että Personsin kuratoima nuorten valokuvaajien lopputyönäyttely Mäkelän johtamassa Valokuvataiteen museossa antaa hyvän syyn uskoa, että suomalaisen valokuvataiteen menestystarina maailmalla jatkuu (2002b).

5 *Masters of Arts 2002* -näyttelyn taiteilijat olivat Nygårds Karin Bengtsson, Miklos Gaál, Maarit Hohteri, Anne Hämäläinen, Nanna Hänninen, Sanna Kannisto, Sandra Kantanen, Nina Larsen, Janne Lehtinen, Niko Luoma, Mikko Mälkki, Juha Nenonen, Kati Rapia, Riitta Päiväläinen, Santeri Tuori, Niklas Warius, Peter Wiklund ja Karl Wilhjalmsen.

6 Yhteensä 62 Taideteollisesta korkeakoulusta valmistunutta muotoilijaa, kuvataiteilijaa ja valokuvaajaa osallistui *Masters of Arts* -näyttelyihin, jotka järjestettiin touko–heinäkuussa 2002 Taideteollisuusmuseossa, Suomen valokuvataiteen museossa ja Forum Boxissa Helsingissä. *Masters of Arts* -näyttelyyn oli tarjolla yli sata lopputyötä kuluneen lukuvuoden aikana valmistuneilta maistereilta, kertoi Taideteollisen korkeakoulun rehtori Yrjö Sotamaa tapahtuman avajaispuheessa. (Sotamaa 2002.)

7 ”Timothy tietää mitä merkitsee, kun museo on hankkinut teoksia. Viime maaliskuussa Tukholman taidemessuilla Timothy teki asiasta näyttävän shown. Hän tiesi, että oikea hetki vauhdittaa myyntiä on, kun kaikki museot, galleriat ja lehdistö ovat paikalla. Hän soitti avajaisista etukäteen sopimallamme tavalla ja sanoi että nyt. Suureen ääneen hän sitten ihasteli puhelimessa, että Really? All of them? Hän haki takahuoneesta punaiset tarrat ja museomme logon, kiinnitti ne ostamiemme teosten viereen. Muut ostajat kiinnostuivat välittömästi, samoin lehdistö. Suomalaisesta valokuvauksesta tuli hitti hetkessä.” (Mäkelä 2000, 12.)

”Nordic” ja ”Finnish miracle”

Kuten edellisissä kappaleissa olen esittänyt, *Kuvitelmia* ja *Masters of Arts* -näyttelyihin liittyvät sitaattit osoittavat lehtien kuvataidekriitikoiden paikantaneen näyttelyt ja niiden muodolliset ratkaisut osaksi suomalaisen valokuvataiteen menestystarinaa. Tätä viimeisen viidentoista vuoden aikana tapahtunutta vaikeasti mitattavaa ”menestystarinaa” ja nousua kansainväliseen tietoisuuteen on vasta viime vuosien aikana lähestytty tutkimuksellisesta ja kriittisestä näkökulmasta.

Taiteen sosiologi Sari Karttunen kokoaa tuoreessa nuorten taiteilijoiden haastatteluihin perustuvassa tutkimuksessaan *Kun lumipallo lähtee pyörimään* keskeisiä kansainvälisiä ja kotimaisia taidemaailman rakenteeseen liittyviä muutoksia, jotka ovat vaikuttaneet 1990–2000-luvuilla myös Suomen taidekentän toimintaan ja tavoitteisiin (2009, 10–19). Vuosituhannen vaihteessa länsimainen nykytaidemaailma on ollut mukana globalisaatioksi kutsutussa prosessissa, joka on vaikuttanut laajasti taidemaailman rakenteisiin, taiteen esittämiseen ja levittämiseen sekä taiteilijoiden mahdollisuuksiin toimia ammattimaisesti yli valti rajojen. Suomalaiseen taiteeseen kohdistunut kansainvälinen huomio ja kysyntä kasvoi 1990-luvun lopulla. Siihen vaikutti sekä määrätietoinen toiminta kotimaassa suomalaisen taiteen tunnettuuden lisäämiseksi että kansainvälisten taidekeskusten ja kuraattorien periferioita kohtaan tuntemaan kiinnostuksen lisääntyminen.⁸ Valokuvaaja Esko Männikön ja videotaiteilija Eija-Liisa Ahtilan saama kansainvälinen huomio 1990-luvun lopulla antoi muillekin suomalaisille valokuvataiteilijoille syyn uskoa, että ammattimainen toiminta ja menestys kansainvälisessä taidemaailmassa olisi mahdollista.⁹

Aktiivisen kansainvälistymistoiminnan ohella Suomen perifeerinen asema globalisoituvassa taidemaailmassa näyttäytyi 1990-luvun loppupuolella hyötynä, joka sattui yhteen kansainvälisen kuraattorikultin nousun kanssa. Kansainväliset kuraattorit kilpailivat keskenään uusista löydöistä, kiinnostavista uusista taiteilijoista ja siitä, kenen esit-

8 Myös suomalaisen taidekoulutuksen suoma mahdollisuus kansainvälisiin vaihto-ohjelmiin nousi huomasti 1990-luvun lopulla. Sari Karttusen analysoimien 2000-luvun puolenvälin taiteilijamatrikkelitietojen mukaan nuorimmasta taiteilijapolvesta yli 40 % oli opiskellut ulkomailla osana Suomessa suoritettua tutkintoa (2006, 48–51).

9 Tähän viittaa mm. 1990-luvun loppupuolella *Valokuva*-lehden päätoimittajana ollut Elina Heikka haastattelussa vuonna 2007. Esko Männikön (s. 1959) kansainvälinen läpimurto tapahtui vuonna 1995. Tuolloin hänet valittiin Vuoden nuoreksi taiteilijaksi sekä Suomen suurimpaan kansainväliseen nykytaidenäyttelyyn ARS 95:een. Samana vuonna Männikkö piti yksityisnäyttelyn Morris Healey -galleriassa New Yorkissa sekä Galerie Nordenhakeissa Tukholmassa ja Peter Schjeldahl kirjoitti Männiköstä laajan arvion *Artforum*-lehteen. Männikön läpimurron retoriikasta on kirjoittanut Janne Seppänen (1999a, 1999b). Eija-Liisa Ahtila (s. 1959) sai Venetsian biennaalin kunniamaailman vuonna 1999 ja on vastaanottanut vuonna 2006 Artes Mundingin, erään maailman suurimmista kuvataidepalkinnoista. Ahtila on pitänyt näyttelyt mm. Tate Modernissa Lontoossa (2002), MoMAssa New Yorkissa (2006) ja Jeu de Paumessa Pariisissa (2008). Hänet on nimitetty taiteen akateemikoksi vuonna 2009.

telemistä suuntauksista tulee nykytaiteen suunnannäyttäjiä (ks. esim. Bydler 2004, 72). Kuvataiteilija Minna L. Henriksson kirjoitti, että 1990-luvun lopulla kansainvälisessä taidemaailmassa levitettiin hypeä, joka toi ulkomaalaiset kuraattorit Suomeen etsimään suomalaisuutta ja identiteettiä käsitteleviä teoksia vaihtoehtona yleiseurooppalaisuudelle. Kiinnostuksen kohteena olivat enimmäkseen valokuva ja video. Jotkut taiteilijat alkoivat hyödyntää tätä tuottamalla toivotun formaatin mukaisia teoksia esimerkiksi hyödyntämällä minimalismia. Suuntausta pidetään meille leimallisena ja Suomen taiteen ja designin katsotaan siinä perinteisesti menestyneen. (Henriksson 2005, 33.)

Sari Karttunen kirjoittaa, että Pohjoismailla on ollut kilpailuetu kansainvälisillä taide-markkinoilla, sillä niillä oli varaa kustantaa kansainväliset kuraattorit asiantuntijavierailuille, kun pohjoismaisissa taiteilijoissa nähty eksoottisuus alkoi maailmalla kiinnostaa. (Karttunen 2009, 18.) Suomeen vuonna 1992 perustetun *Näyttelyvaihtokeskus FRAMEN – Finnish Fund for Art Exchange* ja sitä vastaavien Ruotsin *IASPIKSEN – International Artist Studio Program in Sweden* ja Norjan *OCAN – Office for Contemporary Art Norway* keskeisenä tehtävänä niiden toiminnan kasvun vuosina on ollut tukea kansallisten taiteilijoiden pääsyä kansainvälisille taidekentille. Yhteispohjoismaista tukea tälle hankkeelle antoi 1990-luvun lopulla myös *Nifca – The Nordic Institute for Contemporary Art*. Se alkoi rahoittaa *NU*-julkaisua, johon sulautuivat suomalainen *Siksi* ja ruotsalainen *Index*-lehti. *NU*-lehti promovoï pohjoismaista taidetta kansainvälisille taidekentille. Kuten Karttunen ja ruotsalaisen taidehistorioitsijan Charlotte Bydlerin (2004) tutkimukset 1990-luvulla osoittavat, myös Pohjoismaihin perustetut kansalliset taiteen vientiin, vaihtoon ja verkottumiseen keskittyneet instituutiot ovat joutuneet tasapainottelemaan toisaalta valtiollisesta rahoituksesta lankeavan kansallisen promovointitehtävän ja toisaalta kansainvälisillä taidekentillä uskottavaan asiantuntijuuteen ja henkilökohtaisiin suhteisiin perustuvan toimintatavan välillä (Karttunen 2009, 13–15; Bydler 2004, 27).

1990-luvun lopulla pohjoismaisen taiteen markkinoinnin tietä aurasi myös kuraattori Hans Ulrich Obristiin liitetty käsite ”Nordic miracle”, joka jäi elämään Pariisissa vuonna 1998 järjestetyn yhteispohjoismaisen *Nuit Blanche* -näyttelyn katalogitekstistä. Tekstissä Obrist kuvasi pohjoismaissa 1990-luvulla tapahtunutta ”luovuuden räjähdystä” silkaksi ”ihmeeksi”.¹⁰ Obristin tekstistä nostettiin esiin kaksi erillistä sanaa ja Nordic miracle -merkki oli syntynyt. Pohjoiseen ihmeeseen assosioitiin yleensä käsitys pohjoismaisesta

10 *Nuit Blanche* -näyttely oli Hans Ulrich Obristin ja Laurence Bossén kuratoima näyttely, jonka näyttelypaikka oli Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (8.2.–10.5.1998). *Nuit Blanche* -näyttelyn katalogissa Obrist kirjoittaa: ”Ne ajat ovat tulleet ja menneet, jolloin tietyt paikat julistautuivat taidemaailman keskukseksi. Sellainen asenne näyttäytyy suorastaan vanhanaikaiselta nykyisinä aikoina, kun sekä Euroopassa että muualla syntyy lukuisia dynaamisia taidekeskuksia, jotka tutkivat omaa erityistä todellisuuttaan. 90-luvulla Kööpenhaminan, Helsingin, Oslon, Reykjavikin ja Tukholman kaltaiset pääkaupungit yhdessä Bergenin, Malmön ja Oulun kanssa vaikuttivat osaltaan trendin syntyä. Niissä ryöpsähtänyt luovuuden aalto viestitti aidosta ihmeestä. Paikkoina, joihin kokoonnuttiin ja joissa ylitettiin rajoja, nämä kaupungit muodostivat kelluvan verkoston joka on samalla kertaa kiinteä ja löyhä.” (Obrist 1998.)

teknologisesta edistyksestä ja viimeisimpien teknologisten sovellusten hallinnasta. Tämä johti siihen, että käytännössä käsite useimmiten viittasi huomattavaan pohjoismaiseen ja kansainvälisesti noteerattuun video- ja valokuvataiteilijoiden määrään. Norjalainen Power Ekroth vertaa poleemisesti nimetyssä artikkelissaan ”Pissing on the Nordic Miracle” Nordic miraclea kuvataidebrändinä 1990-luvun alun Britannian menestystarinaa YBAan, Young British Artists -konseptin kaltaiseen, bisneshenkiseen viestintään.¹¹ Pohjoinen ihme ei suinkaan koskenut kaikkia Pohjoismaita, eikä suinkaan yleistä pohjoismaista luovuutta, vaan ainoastaan tiettyyn sukupolveen kuuluvia tiettyjä taiteilijoita. (Ekroth 2009.) Ihmeelliseltä pohjoismaisen taiteen valloituksessa 1990-luvun lopulla tuntuu se, että globalisoituvassa taidemaailmassa, jossa kansallisen promootion ja kansallisin perustein tehtyjen luokittelujen piti olla vanhanaikaisia ja monet kansainväliset biennaalit keskittyivät nimenomaan purkamaan maantieteellisiä ja valtiollisia luokitteluja, Nordic miracle perustui juuri niihin. Ihmeelliseltä tuntui myös se, kuten Leena-Maija Rossi kirjoittaa Venetsian 50. biennaalin katalogissa, että suomalaisen tai pohjoismaisen taiteen laatu olisi yllättäen kohonnut. Pikemminkin muutokset kansainvälisellä taidekentällä olivat otollisia tiettyntyyppisille pohjoisen representaatioille: melankolialle, vähäeleisyydelle, etäisyydelle tai kenties pohjoisille hulluuden esityksille (Rossi 2003a, 143–144, ks. myös Rossi 2003b ja 1998). Vaikka uusia löytöjä etsiville keskieuropalaisten taidekeskusten kuraattoreille pohjoismaalaiset taiteilijat kenties näyttäytyivät 1990-luvulla perifeerisinä, taidekeskusten valistuneelle länsimaiselle yleisölle – jota kuraattoritkin ensisijaisesti tavoittelivat – Pohjoismaat ja niiden yhteiskuntarakenteet eivät kuitenkaan olleet tarpeeksi eksoottisia ja perifeerisiä verrattuna esimerkiksi Kaukoitään ja Afrikkaan (Ekroth 2009). Termi jäikin ajankuvan kaltaisesti kuvaamaan juuri 1990-luvun loppupuolta ja 2000-luvun vaihdetta ja menetti ainakin Suomessa merkityksensä jo tässäkin artikkelissa mainitun vuoden 2001 Venetsian 49. biennaalin jälkeen. Kyseinen Venetsian biennaali muistetaan täällä pohjoisen ihmeen sijaan Suomen ihmeenä. Käsitettä käytti biennaalin kuraattori Harald Szeeman Venetsian biennaalin ajavaisissa, josta se hetkeksi levisi kansainväliseen taidelehdistöön. (Birnbau 2001; ks. myös Karttunen 2009, 15.)

***Offskene* – valokuvan demokraattisen olemuksen puolesta**

Jos *Kuvitelmia* ja *Masters of Arts* -näyttelyt antoivatkin odottaa jatkoa suomalaisen valokuvataiteen kansainväliselle menestykselle, samaan aikaan Valokuvataiteilijoiden Liiton kolmivuotisnäyttely kyseenalaisti koko pyrkimyksen ”patrioottisena hybriksenä

11 Young British Artists -ilmiöstä puhuttiin myös Suomessa, mm. Kivirinta 2001 sekä vuonna 2001 Suomen arvostelijain liiton järjestämässä kansainvälisessä *Consumerism and New Media in the Visual Arts* -seminaarissa. Ilmiötä käsiteltiin useaan otteeseen esimerkkinä kuvataiteen ja tiedotusvälineiden suhteen muuttumisesta. (Mm. Bickers 2002, 7–11.)



Kaksi aukeamaa Valokuvataiteen neljännen kolmivuotisnäyttelyn *Off skenen* luettelosta (s. 14–15 ja 44–45). Kuvien teokset: Gun Holmström (yllä) ja Heikki Rapo (alla).

new eyes, accepting our own confused deficiency. If strangeness does not need to be approached with fear, it can be examined with curiosity and readiness to learn. The medium of photography helps us to readily imagine different ways to look. However, the wandering gaze is not innocent either. On the contrary, it reveals the viewer's own cultural and social training.

The Invisible in the Visible

The photographic gaze may instead of scrutinizing, bring out phenomena that should usually not be paid attention. It can offer its objects an opportunity to become visible. The act of photographing and representing produce meaning/shown in themselves. Pictures from chosen views for concentrated examination. Hanna Timonen has in her picture given direct her camera to a subject considered rather uninteresting in our culture. What could be less exciting than harrowing accounts of 10-12 year old girls in a middle-class neighbourhood? The photographer's focus on the subject makes one question: the hierarchy of interesting and uninteresting that has, as it by accident, slipped in here? Whose perspective determines the important and correct, interpretations of the world again?

At the same time the pairs of images illustrate how visual stories are actually formed by invisible and conceptual surrounding elements. Their observation on its own cannot give birth to a story, but it is accompanied by a network of cultural and social meanings. (Hirsh 1996, 131-147) It is thus a mistake to reduce the realism of photographs to faithful reproduction of the visible. The ability of photography to repeat materially the appearance of everyday objects and environments rather allows for examination of social locations that structure everyday life. It is not a question of knowledge to be gained by looking, but of examination of relationships between lived experience and material environments. (Roberts 1996, 2 - 13) With a close look the familiar everyday is revealed as loaded with strange meanings.

The stories of Salla Tikkala and Minna Boman's photographs are rooted in the wooden detached house that has a firm place in the deepest structures of Finnish culture. The house marked out by a star and a birch tree crystallizes into something tangible the messages of home, safety and guarding authority. The home with its middle-class feel represents Finlandness at its most basic. The security and purity appear, however, in the pictures in the exhibition under either an external or internal lens. The sublimated longing of the young is expressed between the majestic sheds, and the repressed bourgeois sexuality bursts in

imaginings leading towards sodomy. The temptation of rebellion and escape makes the corners of the house crink continuously.

The awkward feeling of experience within the house and the need to fly off to independence is familiar to most of us. The houses between public and private should not, however, be reduced to a relation of power and control. Marika Oksanen's picture often for contemplation is a story of construction of the self in the pressure of social structures. Subjectivity as not a matter of resistance and authority, but in attempt to relation to the stories, demands and gaze of others. The boundaries of the known, the real and the strange may turn upside-down. Who has the power to tell who I am and what I should become? The answer is not to be found in the discovery of the uncalculated heart of real self or its continuous interpretation. It lies in the possibility to live amongst eluding gaze.

A Place for a Viewer

These portraits claim to offer the best view on a tourist attraction. Widely circulated pictures became symbols of the represented attractions carrying values and attitudes that travellers look for also on the site. In some cases the viewer is literally positioned: viewing points may have marked places from where one can take the best photographs. Individuals produce themselves within the tracks of communication and adapt their own experiences accordingly. The strange and the odd can thus be transformed into something familiar and safe, the foreign can be avoided. One has to look against the grain and search for viewing points that have not yet been levelled out by ideology in order to be able to wonder at the familiar and to accept the strange. When viewed from a different direction the generally accepted may take an unrecognizable form. At the same time the viewer's position is questioned as she does not have an indicated place again. This does not necessarily mean that one becomes desperately lost, but may instead offer an opening towards change. Information cannot be achieved merely by looking, but one has to also wonder.

Bibliography:
Frisker, Johanna 1999. Katsomus on maahan katseamisen tila. Kuvataiteen tutkimuskeskus. Helsinki.
Lanka, Heidi 1998. Perustusten valtakunta. Museon tutkimuskeskus. Helsinki.
Roberts, John 1996. The art of interpretation. London, photography and the everyday. Manchester University Press, Manchester & New York.
Bryce, Ann 1996. Visual Culture. Polity Press, The Visual Culture Reader, ed. Nicholas Mirzoeff. Routledge, London & New York.



Aino Kannisto, Nimetön (ruudullinen huopa) 2000



Suomalaista nykyvalokuvaa ja videotaidetta Kenen jäljillä?

Salon taidemuseossa 23.3.–28.4.2002 esillä olleen *Kenen jäljillä?* -näyttelyn luettelon aukeama (s. 20–21) ja kansi. Kuvien teokset Aino Kannisto: *Nimetön (ruudullinen huopa)*, 2000 (yllä) ja Minna Haukka: *osa sarjasta Meadow*, 2001 (alla).

ja markkinointilogiikkana” (Kalha 2002, 66). Amos Andersonin taidemuseossa Helsingissä 14.6.–11.8.2002 järjestetyn neljännen kolmivuotisnäyttelyn kuraattoreiksi Valokuvataiteilijoiden Liiton hallitus oli kutsunut Helsingin kaupungin taidemuseon amanuenssin Jari Björklövin ja visuaalisen kulttuurin tutkijan Harri Kalhan. *Off skeneksi*¹² nimetty näyttely poikkesi konseptiltaan edellisistä kolmivuotisnäyttelyistä, sillä perinteisesti niissä oli esitetty teoksia ja taiteilijoita, jotka olivat olleet esillä edellisen kolmen vuoden aikana (mt.). *Off skene* poikkesi myös siinä suhteessa, että mukaan kutsutuista 26:sta taiteilijasta¹³ vain kolme valokuvaajaksi kouluttautunutta kuului Valokuvataiteilijoiden Liittoon. Näyttely esitteli teoksia, joissa nimenomaan kuvataiteilijat käyttivät valokuvaa teostensa välineenä. Esillä oli installaatioita ja videoita, tekstejä, postikortteja ja valokuvia. Näyttelyluettelossa Kalha kirjoitti:

”Emme suostuneet sokaistumaan suomalaisen nykyvalokuvan paljon puhutusta menestystarinasta, jonka huippu ajoittunee juuri viimeiseen kolmeen vuoteen; suljimme korvamme myös sen patrioottiselta hybrikseltä ja markkinointilogiikalta. Halusimme irtaantua poliittisesti korrektin nykyvalokuvan esteettisestä decorumista, kaksiulotteisesta valokuva-työkalusta ja ”suurten vedosten” ylevästä formaatista” (2002, 66.)

Tavoitteena oli haastaa myös patrioottinen parhaista parhain retoriikka. Haaste heitettiin kohti Taideteollista korkeakoulua ja jo aiemmin mainittua taiteen mestarikonseptia sekä Taideteollisessa korkeakoulussa 2000-luvun vaihteessa viljeltyä ekspansivista kansainvälistymis- ja menestysretoriikkaa. (Ks. esim. *Arttu* 3/2000.)

Samalla kun *Off skenen* kuraattorit Björklöv ja Kalha provokatiivisesti määrittelivät näyttelynsä yhdenmukaista vientitaidetta vastaan, he esittivät, että menestyneen valokuvataiteen teosten sisältö kärsii ajan muodollisista vaatimuksista. Heidän kuratoimassaan näyttelyssä kyse oli valokuvista ja taiteesta, mutta ei valokuvataiteesta siinä muodossa, jossa se oli edellisinä vuosina noussut huomion kohteeksi. Harri Kalha kirjoitti näyttelyn luettelossa:

”Kynnys valokuvien esittämiseen – taiteena eikä taitona, ja muihin medioihin mutkattomasti sekoittaen – on madaltunut rajusti viimeisen kolmen vuo-

12 *Off skene* -nimi oli väännös sanoista *off scene*, jotka tarkoittavat epämuodollista, marginaalista, valokeilon ulkopuolella tapahtuvaa. *Latinan “obscaenus” puolestaan viittaa häpyyn ja sitä kautta sen vastakohtaan eli ruokottomuuteen (vert. englannin obscene)*, kirjoitti Kalha (2002, 66).

13 *Off skene* -näyttelyyn osallistuivat Veikko Björk, Maria Duncker, Minna Haukka, Minna Heikinaho, Gun Holmström, Marko Karpow, Petri Kaverma, Tanja Koponen, Arto Korhonen, Jouko Korkeasaari, Sari Koski-Vähälä, Anne Koskinen, Tiina Kuhanen, Jouni Kujansuu, Heli Kurunsaari, Harri Lukkari, Mikael Neiberg-Vallgren, Anneli Nygren, Tuula Närhinen, Heikki Rapo, Aurora Reinhard, Jaakko Rustanius, Riiko Sakkinen, Jari Silomäki, Minna Suoniemi ja Pekka Syrjälä.

den aikana. Valokuvan keskeinen asema nykytaiteen medianana on kiistämätön, mutta valokuvan olemus yhä ”demokraattisempaan” kollektiivisena ilmaisu-keinona on valokuvan kentällä arka asia. Tarvitaanko valokuvan ”disipliiniä”, sen kategorista kategoriaa enää – muutoin kuin byrokraattisista rakenteista johtuen tai koulutus- ja rahoituspoliittisista syistä?” (2002, 66.)

Kuraattorit saivat äänensä kuuluviin myös *Helsingin Sanomien* kokosivun jutussa ja artikuloivat näyttelykokonaisuuden tavoitteet selkeästi:

”Oleellista ei ole valokuvauksellisuus, vaan valokuvan käsitteen kommentointi. Halusimme irti edustustaiteenomaisuudesta, joten tuomme esiin uusia nimiä, toisenlaisia kannanottoja. – [V]alokuvan status on itsestään selvä, se on koko nykytaiteen keskeinen osa. Etabloitunut valokuvataide pärjää hyvin, joten on aika suunnata katse marginaaliin, sinne missä on syntymässä jotain uutta. *Off skene* -näyttelyssä käsitellään paljon arjen tematiikkaa, epämääräisiä välitiloja, sukupuolten välisiä eroja, kameran ja valokuvien läsnäoloa joka-päiväisessä elämässä.” (Uimonen 2002c.)

Uutuuden ja toisenlaisten kannanottojen toiveesta huolimatta näyttelyn teokset eivät temaattisesti poikenneet siitä, mitä nykytaiteessa ja nykyvalokuvataiteessa oli paljon käsitelty 1990-luvun loppupuolella ja 2000-luvun alussa: kysymykset sukupuoli- ja seksuaali-identiteeteistä, kulutusyhteiskunnan kritiikki ja henkilö- tai perhekohtaiset arkiset muistot olivat monien teosten aiheena. Suhteessa ajan muuhun valokuvataiteeseen näyttelyn teoksia kuitenkin yhdisti kuvan muodon ja käsitteen pohtiminen. Valokuvasta ja valokuvaamisesta arjen käytäntönä sekä muuna kuin taideobjekteina ja niiden tuottamisen välineinä tuli näyttelyn taideteoksia yhteen sitova asia. Esimerkiksi Tuula Närhisen teoksissa valokuvan standardiksi ei asetettukaan ihmisen silmää ja näköhavaintoa, vaan maailma muutettiin kuviksi kuten eläinten silmien mallin mukaan rakennetut neulanreikäkamerat olisivat sen tehneet. Hyäryllistä-ryhmän installaatioissa kuvat korvasivat huonetilan esineet ja asiat. Valokuvaamisen esittäminen sosiaalisena käytäntönä oli huomion kohteena Tiina Kuhasen videossa, jossa kuvattiin kuvanottotilannetta, ja Tanja Koposen teoksessa, jossa kuvattavat pohtivat suhdettaan omiin vanhoihin kuviinsa.¹⁴

14 Kiinnostavaa on, että arjen ja tilojen tematiikkaa käsiteltiin samana keväänä myös Salon taidemuseossa, joka esitteli vähälle huomiolle jääneessä *Kenen jäljillä?* -näyttelyssä yhdeksän suomalaista valokuva- ja video-taiteilijaa, kaikki naisia. *Kenen jäljillä?* -näyttely oli auki vain viisi viikkoa 23.3.–28.4.2002, mutta mukana oli monia keskeisiä linssipohjaisilla medioilla työskentelevää kuvataiteilijaa. Näyttelyn olivat kuratoineet turkulaiset Taina Erävaara ja Taru Elfving. *Helsingin Sanomissa* 25.4.2002 Arja Maunuksela kysyi sarkastisesti, olttiinko tässä Sara Hildénin suuremman [*Kuvitelmaa*]-näyttelyn jäljillä, koska ”samalla tavalla pääosassa on ihmisen ja ihmisen jäljet, eikä mikään ole liian arkista tai yksityistä kuvattavaksi. Onpa mukana muutama sama

Valokuvataiteilijat – runoilijoita vai teknikoita

Koska *Offskenen* kuraattorit Jari Björklöv ja Harri Kalha hakivat näyttelykonseptillaan paitsi valokuvataiteen reunan ja keskiön myös valokuvataideteosten muodon ja sisällön määrittelyjä, rintamalinjojen veto nosti esiin kysymyksen valokuvataiteilijuudesta. Mikä on teknisen osaamisen ja idean suhde valokuvataiteen tekemisessä? Kysymys esitettiin kesällä 2002, jolloin valokuvataiteen nousu keskeiseksi taiteen tekemisen muodoksi edellisen kymmenen vuoden aikana oli huomattu koko taiteen kentällä.¹⁵

Kun näyttelyä keväällä 2002 valmisteltiin, Valokuvataiteilijoiden Liitto lähetti jäsenilleen Björklövin ja Kalhan kirjoittaman näyttelykonseptin, jossa työnimenä oli ”Väli(nee)tön valokuva”. Näyttelyn teeman esiteltiin jännittyvän kahden käsitteen varaan, jotka olivat myötäeläminen ja väline. Kuraattorit muotoilivat jo näyttelyn konseptissa myötäelämisen ja välineen toistensa vastakohdiksi ja esittivät myötäelämisen vaativan ”valokuvataiteen esteettisestä perinteestä ja teknologian painolastista luopumista”. ”Valokuvan keskeinen asema nykytaiteen kentällä on kiistämätön, mutta valokuvan muuttuvasta olemuksesta yhä ”demokraattisempaa” nykytaiteen ilmaisukeinona ei juuri ole keskusteltu. Niinpä valokuvataiteen kolmivuotisnäyttely kääntyy tällä kertaa kriittiseen introspektioon pohtimaan valokuva(amisen) kulttuuria eri taiteenlajien sisäisistä rajoista piittaamatta, kirjoittivat kuraattorit.”¹⁶

Björklövin ja Kalhan konsepti herätti valokuvataiteen kentällä keskustelua. Valokuvataiteilija Elina Brotherus vastasi siihen 5.4.2002 päivätyllä avoimella kirjeellä, jonka hän oli osoittanut Valokuvataiteilijoiden Liiton hallitukselle ja jäsenistölle. Kirjeessä hän ”tarjoaa poleemisen vastaesimerkin” tulevalle kolmivuotisnäyttelylle. Brotherus, jonka teoksia oli samaan aikaan esillä *Kuvitelmiä*-näyttelyssä Sara Hildénin taidemuseossa kirjoitti:

kuvakin, Salla Tykän *Pain, Pleasure, Guilt* -sarjaa”. *Turun Sanomissa* kuraattorit arvioivat että valokuva- ja videotaide halusivat 1990-luvulla sokeerata, mutta 2000-luvulla suora poliittisuus ja suuret tarinat ovat jääneet taakse. Niiden sijaan näyttelyssä korostuvat arkiset, pienet asiat, joiden takaa kuitenkin löytyy monenlaisia tarinoita. (Palm 2002.) *Kenen jäljillä?* -näyttelyn yhteydessä sivuutettiin täysin kysymykset välineestä ja esitysmuodon valinnasta sekä niiden mahdollisesti mukanaan tuomista vastakkainasetteluista. Näyttelyn luetelossa korostetaan taideteosten tilojen kertomuksellisuutta, rakennettujen – arkistenkin näköisten – kuvien antamaa vastuuta katsojalle. Katsojan rooli nostettiin aivan keskeisesti ohi teoksiin liittyvien muodollisten seikkojen. (Elfving & Erävaara 2002.) Näyttelyn taiteilijat olivat Karoliina Ek, Minna Haukka, Aino Kannisto, Elena Näsänen, Marika Orenius, Outi Sunila, Minna Suoniemi, Hanna Timonen ja Salla Tykkä.

15 Näyttelyvaihtokeskus FRAME täytti 10 vuotta 2002 ja kymmenvuotisjuhlan kunniaksi julkaisi tiedotuslehdessään *FRAME Newsissä* liitteen, joka koostui 126 suomalaisen ja kansainvälisen kulttuurin ja taidekentän toimijan vastauksesta kysymykseen ”Mikä edellisessä kymmenessä vuodessa oli jäänyt mieleen erityisen merkittävänä taidekentällä?” Monet vastaajat nostivat esiin valokuvan aseman muutoksen taidekentällä. (*FRAME News* 2/ 2002.)

16 Valokuvataiteilijoiden Liiton jäsenille vuonna 2002 lähetetty tiedote neljännessä kolmivuotisnäyttelystä, joka sisälsi näyttelyn konseptin.

”Kuvanveistäjien liitto järjestää kolmivuotisnäyttelyn. Kutsutaan kuraattoriksi Valokuvataiteen museon amanuenssi Pirjo Porkka. Pirjo päättää luopua ”veistotaiteen esteettisen perinteen ja teknologian painolastista”¹⁷ ja kutsuu joukon kavereitaan askartelemaan veistoksia elmukelmusta, vanhoista hesareista ja roskiksesta dyykатуista tunnistamattomista kappaleista. Pirjon mielestä on syytä keskustella veistotaiteesta ”demokraattisena ilmaisukeinona”, siksi hän on päätenyt tähän ”kriittiseen introspektioon”. Sattumalta peräti kolme (3) Kuvanveistäjien liiton kolmivuotisnäyttelyn 26:sta taiteilijasta kuuluu Kuvanveistäjien liittoon, mutta he eivät sentään käytä vanhanaikaisia ja elitistisiä menetelmiä kuten kiven hakkaamista tai sotkuista ja vaarallista pronssivalua. Kentältä kuuluu jokunen vaisu kriittinen ääni: TÄHÄNKÖ MEIDÄN JÄSENMAKSUMME JA VALTIONAPUMME KÄYTETÄÄN? Mutta onneksi Kaken pesulassa ja Valopilkussa ja Nelosen Aamu-TV:ssä uutisoidaan ennakkoluulottomasta näyttelystä siinä määrin, että taantumuksellisille lyödään luu kurkkuun. Eläköön nykytaide.

Elina Brotheruksen ironinen avoin kirje päättyi *Off skenen* näyttelyluetteloon edustamaan sitä, miten ”poliittisesti epäkorrektiin” näyttelyyn voi myös suhtautua. Luettelossa julkaistiin myös Harri Kalhan kokoama teksti ”Hämärän rajamailla: Keskustelu”, jonka hän oli rakentanut fiktiivisen keskustelun muotoon eri henkilöiltä kokoamistaan lainauksista. Vuorokeskustelussa joukko eri aikojen kuvataiteen merkkihenkilöitä, muutama kirjailija, kriitikko, nykyvalokuvaaja sekä kuvataiteilija keskustelivat Kalhan kanssa valokuvan teknisen taidon ja käsitteellisen sisällön suhteesta. Keskustelu oli rakennettu siten, että osalle valokuvaajista annettiin taiteen välineen hallintaa korostava ja osalle taideteoksen sisältöä painottava rooli.

Mukana keskustelussa siteerausten kautta olivat myös Elina Brotherus sekä valokuvaaja Hanna Weselius, jotka kumpikin kuuluivat Valokuvataiteilijoiden Liittoon ja olivat valmistuneet Taideteollisesta korkeakoulusta. Brotheruksen ”puheenvuorot” oli lainattu keskustelusta, joka oli julkaistu Brotheruksen valokuvataidetta esittelevässä kirjassa *Decisive Days* (2002). Hanna Weseliuksen sitaattit puolestaan olivat peräisin tämän *Taide*-lehteen (1/2002) kirjoittamasta artikkelista ”Lopetetaan ennen kuin keisari paleltuu”, jossa hän käsitteli kuvataidekritiikin kyvyttömyyttä ymmärtää ja välittää valokuvaan liittyviä teknisiä aspektoja ja niiden suhdetta kuvien sisältöön ja sanomaan.

Elina Brotherus esitti kritiikkinsä julkisesti ja Hanna Weselius kävi keskustelua valokuvaajakollegoidensa kanssa. Weselius kirjoitti Björklöville 24.4.2002 sähköpostiviestin otsikolla ”Kulisseista (scenes) kuuluu puhetta”. Muiden tavoin hän oli saanut ennen luettelon julkaisua Harri Kalhan kirjoittaman fiktiivisen keskustelun luettavak-

17 Lainaukset ovat Valokuvataiteilijoiden Liiton kolmivuotisnäyttelyn jäsenistölle toimitetusta tiedotteesta. Brotherus 5.4.2002.

seen ja kertoi välittäneensä sen myös turkulaiselle valokuvaajalle Harri Pälvirannalle ja Räh ry:lle¹⁸, jonka muodostivat Weseliuksen lisäksi valokuvaajat Outi Montonen ja Kati Koivikko. Vaikka kukaan näistä valokuvaajista ei osallistunut tässä artikkelissa käsiteltyihin näyttelyihin, Kalhan teksti oli kirvoittanut heidät keskustelemaan. Myös tämän sähköpostikeskustelun Weselius liitti kirjeensä mukaan.

Viestissään Björklöville Weselius kirjoitti, että *Off skene* -näyttelyn konseptin avulla ilmeisesti koetetaan rakentaa vastapoolia [Asko] Mäkelä / [Timothy] Persons -salongille. Weselius mainitsi kesän 2002 *Masters of Arts* -näyttelyn, josta osa saman kevään valmistuvista taiteilijoista heitettiin kesken prosessin ulos konseptiin sopimattomina. Weseliuksen keskeisin asia kuitenkin koski *Off skene* -näyttelyn teemaa, jolla hänen mielestään luotiin valokuvaajien keskuuteen keinotekoisia ”teknikot vastaan runoilijat” -asetelmaa. Hän viittasi Kalhan tekstistä lainattuun Man Rayn sitaattiin ”tietty piittaamattomuus materiaalista, jota jonkun idean ilmaisemiseen käytetään, on edellytyksenä, jotta tuon idean puhtain toteutus olisi mahdollinen” ja ihmetteli, että yhä edelleen hoetaan sitä, että sisältö sulkee pois teknisen taidon ja tekninen taito sisällön. Weselius päinvastoin peräänkuulutti valokuvan erilaisten tyylien ja kuvantekemisen tapojen *tuntemusta* ja kirjoitti, että tekniikan käyttäminen ”väärin” on taitoa silloin, kun osaa käyttää sitä oikein eli ”osaa kieliopin”. Hän jatkoi:

”Ajatus on aivan hyväksytty muussa kuvataiteessa, mutta valokuvataiteen kohdalla ontuu. Siksikö, että kamera on jokamiehen kapistus? Saa ollakin, ja se on yksi valokuvauksen voima, totta kai. Ei silti kukaan enää sano, että tuollaisen minäkin osaisin maalata, kun näkee abstraktin maalauksen. Joku ehkä voi mennä soittamaan pianoa kyynärpäillä kuultuaan jonkun kaksitoistajärjestelmäteoksen. Mutta se on hölmöä. Unohtuvaa.” (Weselius 2002b.)

Valokuvaaja Harri Pälviranta kommentoi *Off skene* -näyttelykonseptia 19.4.2002 kirjoittamassaan sähköpostiviestissä:

”Hienoa että keskustelu on käynnistynyt. Perkules soikoon, en ole Valokuvataiteilijoiden Liiton jäsen, joten en pääse seuraamaan kaikkea käynnissä olevaa hauskaa. – – Katalogitekstissä puolustaudutaan jo valmiiksi, ennen siis näyttelyn virallista olemassaoloa, ”kentän” kommentteja vastaan. Tilanne kertoo ainakin siitä, että kuraattorit Björklöv ja Kalha tietävät astuvansa pianoon. – – Pianossahan olisi syytä suorastaan hyppiä, mutta ehkä mieluummin jollain toisella tavalla. Nyt vaikuttaisi siltä, että valokuvaajat oman välineenä erityis-

18 Räh ry oli Kati Koivikon, Outi Montosen ja Hanna Weseliuksen vuonna 1999 perustama vapaamuotoinen ryhmä, jonka tavoitteena oli keskustella valokuvadokumentarismista ja reagoida yhteiskunnallisiin tapahtumiin dokumentaristisin keinoin. (Ks. Räh 2000, 46–50.)

osaajina allekirjoitettaisiin ulos substanssipuolesta, ts. sisältökeskeisestä viestistä, ilmaisusta. – Kuvataiteilijathan ovat niin pirun tietoisia ja lukeneita, he suorastaan pursuavat eettistä ja asiasidonnaista viisautta. Valokuvaajaahan on aina pidetty vähän ääliönä, epäsosiaalisena puusilmänä.” (2002b.)

Jos vastakkainasettelu tähän mennessä olikin tehty valokuvataiteilijoiksi koulutettujen taiteilijoiden ja valokuvaa käyttävien kuvataiteilijoiden välillä, Harri Pälvirannan kommentti palautti mieliin vanhan käsityksen valokuvasta vähempiarvoisena taiteena, joka tunki sotkemaan maalauksen, kuvanveiston ja grafiikan traditionaalisen kolmiyhteyden (ks. esim. Elovirta 1989). Siten myös valokuvaajan rooli epäsosiaalisesta sivustaseuraajasta taiteilijaksi oli usein tuotettu vasta jälkikäteen historiallisten valokuvien taiteellistamisprojektien tuloksena.

”Käsitetaide on hyvin usein pitkälle prosessoitua ja laadultaan loistavaa. Se, että valokuvataide alkoi vakavasti nousta taiteeksi käsitetaiteilijoiden toimesta silloin 60-luvulla, ei voi enää toimia perusteena samanlaisille toimintatavoille ja logiikoille. – Pinta ei minua henkilökohtaisesti kiinnosta, kaipaisin sitä suurta eli substanssia. Vastauksia sellaisiin kysymyksiin kuten: miksi teet taidetta, mitä sillä sanot, yritätkö vaikuttaa, keneen, millä keinoilla, koetko hallitsevasi keinot, mitä kritisoit, mikset kritisoi... Perusteiltaan julkiseksi tarkoitettu työskentely on erittäin mielenkiintoista, sillä kyse on sanomisesta. Tekijä siis ”puhuu” aina, poikkeuksetta, kuka on viestin vastaanottaja, miten vastaanottajan tietäminen vaikuttaa sanomisen keinojen valintaan jne. Ei tarvitse paljon lukea, että ymmärtää kuinka suuria kysymyksiä nuo ovat. Taiteelle varataan edelleen se sellainen oman puuhaamisen mahdollisuus, ilman vastuuta ja vaatimuksia. – (Juu, tätä tämä campari teettää...)” (Pälviranta 2002c.)

Pälviranta käänsi huomion tekniikasta taiteilijan ja yleisön suhteeseen ja peräsi kailta taiteilijoilta artikuloituja perusteita myös teknisille valinnoille. Keskeisimpänä asiana kaikki kirjoittajat kuitenkin pitivät sitä, että suomalainen valokuvataide kaipasi kunnon keskustelua. *Off skenen* kuraattorien tekemä rinnastus, jossa teoksen tärkeä sisältö rinnastetaan teknisesti vaatimattoman kanssa, tuntui provokaatiolta keskustelun herättämiseksi. Ja keskustelun herättämisessä *Off skenen* kuraattorit näyttivät toistaiseksi onnistuneen.

Valokuvataiteilijoiden koulutuksesta

Valokuvaaja Outi Montonen kirjoitti, että vaikka näyttely on nimetty *Off skeneksi*, ”eivät riikosakkiset ja minnaheikinahot ole mitään *Off skeneä* mistään muusta perspektiivistä kuin vain hyvin kapealta valokuvataiteen kentältä katsottuna”. Siten näyttely näyttäytyi vain ir-

rottautumisena tuolta hyvin kapealta kentältä. Myös Montonen allekirjoitti kaksi poolia: kuvataiteilijat, ”jotka eivät anna arvoa tekniikalle (käsitetaitelijuus) ja sitten ne jotka antavat arvonsa myös sille ja ne ovat myös sitten valokuvakoulujen kasvatteja”. (2002.)

Kuvitelmia ja *Off skene* -näyttelyt nostivat näkyville yhteyksiä nuorten suomalaisten valokuvataiteilijoiden koulutuspaikan, ilmaisun ja ammatti-identiteetin välillä.¹⁹ Näyttelyt jännittivät vastakkainasettelua valokuvataiteen keskeisten koulutuspaikkojen Taideteollinen korkeakoulun ja Kuvataideakatemiain välille. Taiteen maisterin tutkinto oli mahdollinen sekä Taideteollisessa korkeakoulussa, jossa valokuvalla oli ollut itsenäisen pääaineen asema jo vuodesta 1971, että Kuvataideakatemiassa Helsingissä, jossa valokuvataiteen opetus oli keskittynyt tila-aikataiteen linjalle. *Kuvitelmia*-näyttelyssä mukana olleista yhdeksästätoista valokuvataiteilijasta kaikki, Jari Silomäkeä lukuun ottamatta, olivat opiskelleet Taideteollisessa korkeakoulussa.²⁰ *Off skenen* taiteilijoista, kuten mainittu, ainoastaan kolme 26:sta oli saanut valokuvaajan koulutuksen. Suurin osa näyttelyn taiteilijoista oli hankkinut taiteilijakoulutuksensa Kuvataideakatemiassa. Suomessa koulutetuista kuvataiteilijoista useampi kuin joka kolmas oli 2000-luvun alussa saanut koulutuksensa Kuvataideakatemiassa. Valokuvataiteilijat olivat kuvataiteilijoiden joukossa selvä poikkeus; vain 4 prosenttia Valokuvataiteilijoiden Liittoon kuuluvista oli opiskellut Kuvataideakatemiassa, kun taas 55 prosenttia heistä oli opiskellut Taideteollisessa korkeakoulussa (Karttunen 2006, 41). Valokuvataiteilijoiden joukossa ärtymystä ehkä lisäsi se, että *Off skene* -näyttelyn järjestänyt järjestäneeseen Valokuvataiteilijoiden Liittoon kuului vuosituhanen vaihteessa paljon korkeasti koulutettuja valokuvataiteilijoita. Liittoon kuuluvista taiteilijoista 40 % oli suorittanut (valokuva)alan korkeimman tutkinnon, kun vastaava luku kaikilla alalla toimivista valokuvataiteilijoista oli vain 17 % (Rensujeff 2003, 30).

Koulutuksen avulla eri oppilaitoksissa valokuvataiteilijuudelle annettiin erilaisia, toisistaan eroavia tavoitteita, jotka vaikuttivat valokuvataiteilijoiden tapaan muodostaa valokuvataiteilijan ja valokuvataideteoksen identiteetti. Kuten Sari Karttusen tutkimuksesta käy ilmi, taiteilijoiden mielestä kuvataiteen opiskelun suurimpana etuna pidettiin pääsyä taiteilijoiden yhteisöön opiskeluaikana ja taidekentän käytäntöjen oppimista. Tämä oli jopa merkittävämpää kuin itse sisällöllinen anti (Karttunen 2006, 54). Valokuvaajan koulutus on perinteisesti tähdännyt erilaisiin, useimmiten käytännöllisiin ammatteihin, joiden joukossa taiteilijan ura on yksi. Kuvataiteilijan koulutus puolestaan on valmentanut ammattitaiteilijan uralle, jossa valokuva on ollut yksi mahdollinen suuntau-

19 Valokuvataiteen ammatillinen koulutus Suomessa oli 2000-luvun alkupuolella keskittynyt Taideteolliseen korkeakouluun Helsinkiin, Lahden ammattikorkeakouluun (entinen Lahden Muotoiluinstituutti) ja Turun ammattikorkeakouluun (entinen Turun Taideakatemia). Kuvataideakatemiassa Helsingissä koulutettiin monia taiteilijoita, jotka käyttivät välineenään valokuvaa. Alemman korkeakoulututkinnon eli taiteen kandidaatin tutkinnon saattoi mainittujen lisäksi suorittaa Tampereella ja Uusikaarlepyyssä.

20 Myös Silomäki oli siirtymässä sinne jatkamaan opintojaan.

tumisvaihtoehto ja väline. Käyty keskustelu tuo oppilaitosten painotukset 2000-luvun alussa edelleen selkeästi esille: Kuvataideakatemiaalla valokuva oli osa tila-aikataidetta ja siten sidoksissa käsitetaiteen perinteeseen ja metodeihin; Taideteollisessa korkeakoulussa painotettiin kameran käytön taitoa ja kunnioitettiin valokuvataiteen perinnettä. Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen opetuksen historiaa käsittelevässä artikkelissaan Leena Saraste pohtii valokuvataiteen opetuksen erilaisia painopisteitä. Sarasteen mielestä 2000-luvun vaihteessa tapahtui muutos, jota hän pitää vastareaktionä edellisen sukupolven kaupallisuuden ylenkatsomiseen sekä karismaattisen taiteilijuuden arvostukseen. (Saraste 2007; ks. myös Karttunen 2000, 11.) Rehtori Yrjö Sotamaan johdolla koulu oli mukana sekä määrätietoisessa ja tuloksellisessa kansainvälistämisessä että myös vuonna 1996 Gallery TaiKina käynnistyneessä valokuvataiteen vientihankkeessa, jolle lanseerattiin ryhmäbrändi The Helsinki School Suomen valokuvataiteen museossa pidetyn näyttelyn yhteydessä vuonna 2004.²¹ Kansainvälisyyskasvatuksen ohella hanke merkitsi sitä, että opiskelijat entistä aikaisemmassa vaiheessa alkoivat tehdä viimeistelyjä näyttelykelpoisia teoksia, asettaa töitään esille ja osallistua ryhmänäyttelyihin.

Erilaiset kuraattorit: promoottori, sämpläävät DJ:t ja überkuraattori

Edellä käsiteltyt näyttelyt valottavat myös kuraattori-käsitteen määrittelyitä kolmannen vuosituhaten alussa. Näyttelyt esittelivät neljä kuvataiteen ja valokuvataiteen kentän toimijaa, keski-ikäiset mieskuraattorit Jari Björklövin, Harri Kalhan, Timothy Personsin ja Asko Mäkelän.

Kuten edellä mainittiin, nykyaikaisen globalisaation on liittynyt uusien taidetapahtumien, taidekeskusten, biennaalien ja messujen voimakas lisääntyminen 1990-luvulla.²² Näiden kuvataiteen suur tapahtumien kokoamistavoissa tapahtui muutos, jossa kansalliset juryt ja edustukselliset komissaarit tekivät tilaa ylikansallisille vapaille kuraattoreille. Vuoden 2001 Venetsian 49. biennaalin suomalaisten ”löytäjät” ja ”kummisetä” Harald Szeemann oli ensimmäisiä merkittäviksi noteerattuja freelance-kuraattoreita. Vuoden 1972 *Documenta 5* -näyttelyssä hän urauurtavasti siirtyi esteettisten ja tyylikategorioiden sijaan luokittelemaan taideteoksia temaatteisesti ja siten vaikutti käsityksiin taidenäyttelyiden kokoamisesta ja kuraattorien roolista.²³ 1990-luvun aikana kuraattorit siirtyivät taidemaailman ylimmän määrittelyvallan haltijoiksi paikalle, joka ennen oli kuulunut kuvataidearvostelijoille.

1990-luvulla taidenäyttelyinstituution ympärillä käydyt keskustelut alkoivat myös Suomessa käsitellä yhä enemmän kuraattorin roolia. Kliseeksi asti toisteltiin ”ku-

21 Helsinki Schoolista ja brändin käsitteestä mm. Karttunen 2007 ja Rastenberger 2006 ja 2008.

22 Listauksia biennaaleista ks. esim. Bydler 2004.

23 ”Questioning reality – pictorial worlds today”, <http://www.documenta.de/d50.html?&L=1> ja Bydler 2004, 71.

raattoreista on tullut taiteilijoita taiteilijoiden paikalle” ja kuraattoreiden epäiltiin itse asiassa viettävän enemmän aikaa lentämällä suihkukoneilla biennaalista toiseen katsomassa samoja taiteilijoita samojen kuraattorikavereittensa kanssa kuin olevan dialogisessa työssä taiteilijoiden kanssa. Kärjistyksen rinnalla pohdittiin toki myös olennaisia näyttelyinstituutioon liittyviä seikkoja: Miten asiat taideteoksen ympärillä – esimerkiksi näyttelyn tekemisen prosessi, taiteilijavalinnat ja teosten rinnastukset – vaikuttavat itse teoksen merkitykseen? Voiko taideteoksen alistaa jonkun käsitteen tai teesin kuvitukseksi? Miten modernismiksi kutsutun rakennelman murtumisen vaikutukset ja ns. informaatioyhteiskunta ovat vaikuttaneet taidenäyttelyiden kokoamiseen? Koska näyttely on taideteoksen julkinen esittäminen, kuraattori vaikuttaa ratkaisevasti siihen, millaisena mediana näyttely toimii ja miten teokset kommunikoivat yleisön kanssa, millaisia tulkintoja yleisö taideteoksista tekee ja millaisia kilpailevia käsityksiä taiteesta muodostuu.²⁴

Suomessa ensimmäisiä julkisia määrittelyjä kuraattori-termille antoi kriitikko Kimmo Sarje vuonna 1988 vastatessaan *Helsingin Sanomien* haastattelussa Marja-Terttu Kivirinnan kysymykseen ”Mikä ja kuka kuraattori oikeastaan on?” Yhdysvalloista tutun tavan mukaan kuraattori-nimike esiintyi nyt ensimmäisiä kertoja Suomessa järjestettävän näyttelyn yhteydessä.²⁵ Sarje vastasi, että vaikka kuraattori-käsitteen käyttö Suomessa olisi uutta, kuraattoritoimintaa on täällä ollut jo jonkin aikaa.²⁶ Hän korostaa vastauksessaan kuraattorin roolia uusien ideoiden, näkökulmien ja näkemysten tuottajana ja taidemateriaalin järjestäjänä. Suurten kasvottomien instituutioiden rutiinomaisesti järjestämien näyttelyiden sijaan ”kuraattorin järjestämät näyttelyt ovat henkilökohtaisia kannanottoja, ja kuraattori joutuu ottamaan näyttelystään henkilökohtaisen vastuun”. (Kivirinta 1988.) Sarjen vastauksessa korostuu kuraattorin rooli instituutioiden ulkopuolisena ja niihin kriittisesti suhtautuvana toimijana. Instituutiot edustavat tuttuja ja perinteisiä näkemyksiä ja niiden tekemät näyttelyt ovat kasvottomasti instituution vastuulla. Kansainvälisten suurnäyttelyiden yhteydessä kuraattori-termiä käytettiin luontevasti jo 1980-luvulla. Suomalaisessa päivälehtikirjoittelussa se ammattinimikkeenä tarkoitti silti yleensä vain ulkomaalaisia kuraattoreita. Kotimaisista kuraattoreista puhuttiin silloin kun he parhaillaan suorittivat erityistä kuratointityötä, kun näyttelyn kokoaminen oli työn alla tai kun he kuraattorin roolissa olivat koonneet näyttelyn. Vapaita kuraattoreita suomalainen taidekenttä ei elättänyt, eikä Ruotsin ja Norjan tapaan

24 Ks. Kaitavuori, Kaija: ”Kaksi polvea kuratointia”. *Taide-lehti* 4/1996. Kansainvälistä kuraattorikirjallisuutta on valtavasti, josta esimerkkeinä vaikkapa Ekroth & Beck (2000): *Expositioner. Antologi om utställningsmediet*; Schubert, Karsten (2000): *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*; Tannert, Christoph & Tischler, Ute (toim. 2004): *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*; Marincola, Paula (toim. 2006): *What Makes a Great Exhibition?*

25 Sarje kuratoi vuonna 1988 kaksi neuvostoliittolaista taidetta esittävää näyttelyä.

26 Sarje mainitsee kuraattorintyötä tehneinä toimijoina Jaakko Lintisen, Kuutti Lavosen, Timo Valjakan, Markku Valkosen ja Kaj Kalinin.

Suomesta varsinaisesti ole noussut kansainvälisiä ”tähtikuraattoreita”, vaikka kansainvälisesti toimivia suomalaiskuraattoreita oli useita jo 1990-luvulla. Vuonna 1995 Muuryn galleria kutsui kuraattoreita mukaan toimintaan ja alkoi pyöriä kuraattorivetoisesti. Vuonna 1996 *Taide*-lehti omisti kymmenen sivua kuratointi- ja kuraattori-käsitteille. Kuusi kansainvälistä kuraattoria esitteli näkemyksiään taidenäyttelyiden kokoamisesta ja kuraattorin roolista ja toimenkuvan muutoksesta.²⁷

Etymologisesti käsite kuraattori, *curatus/curare* tulee latinasta ja merkitsee henkilöä, joka vartioi tai huolehtii. Espanjalainen kuraattori ja taidevaikuttaja Paco Barragán toteaa, että käsitteen merkitys on 1990-luvulta lähtien muuttunut: Kuraattori, joka ennen huolehti ja vartioi taideteosten konteksteja ja vastaanottoa toimii nykyään yhä useammin teoksia uusiin yhteyksiin promovoivana henkilönä. Suojelu on muuttunut markkinoinniksi ja kiinteys ylikansalliseksi liikkuvuudeksi. (Barragán 2008, 41–43.) Promovoiva kuraattorikäsitys sopii erityisen hyvin *Masters of Arts* -näyttelyn kuraattoriin Timothy Personsiin, joka on markkinoinut Taideteollisen korkeakoulun valokuvaajia kansainväliselle valokuvataiteen kentälle. 1980-luvulla galleristinakin Helsingissä toimineen norjalais-amerikkalaisen taiteilijan toiminta Taideteollisen korkeakoulun opiskelijoiden promoottorina alkoi vuonna 1994, jolloin korkeakoulun silloinen rehtori Yrjö Sotamaa palkkasi hänet vuonna 2003 tehdyn haastattelun mukaan, ”tekemään korkeakoululle kasvojenkohotuksen”²⁸. Gallery TaiKin messuvierailut käynnistyivät Tukholman taidemessuilla vuonna 1996. Alkuvuosinaan Gallery TaiK ei messuilla keskittynyt vain valokuvan esittämiseen, vaan ensimmäisillä messuilla mukana oli myös lasia ja keramiikkaa. Opiskelijoita ja taidemessukäyntejä tuettiin Personsin antamalla Professional studies -nimisellä lähiopetuksella, jossa valituille opiskelijoille opetettiin taidemaailman ja markkinoiden käytäntöjä. ”Nämä osallistumiset ovat olleet Suomen tämän hetken tunnetuimpien nuorten valokuvataiteilijoiden kansainvälisen uran menestyksekkäitä lähtölaukauksia”, totesi Taideteollisen korkeakoulun rehtori professori Yrjö Sotamaa lehdistötiedotteessa vuonna 2002.²⁹ *Arttu*-lehden pääkirjoituksessa 3/2000 hän vertasi

27 *Taide*-lehdessä (4/1996) Kaija Kaitavuori haastatteli ruotsalaisia kuraattoreita ja museonjohtajia Lars Nittveä ja Pontus Hulténia (31–34) ja Jyrki Siukonen norjalaista Jon-Ove Steihaugia, joka parhaillaan kuratoi Pohjoismaiden paviljonkia Venetsian biennaaliin vuonna 1997 (38–39); Catherine David, Kasselin Dokumentan 1997 kuraattori kirjoitti, että näyttelyiden sijaan tulisi puhua kulttuurisista tapahtumista. Hän myös kehotti tarkastelemaan modernin käsitettä Edward Saidin orientalismin dekonstruktion tapaan. Kulttuuri ja identiteetti ovat aina konstruktioita. David varoittaa alistamasta taidetta poliittisten ja yhteiskunnallisten tarpeiden palvelukseen (36–37). Näiden lisäksi Taava Koskinen kolumnoi kuratointi-termin suomenkielisistä väännöksistä ja espanjalainen Gloria Moure kertoi omasta kuratointityöstään (40–41).

28 Persons kertoi haastattelussa huomanneensa korkeakoulun oman Into-gallerian toimivan huonosti. Gallerialla ei ollut johtajaa, eikä juurikaan myyntiä. Käyttämällä gallerian vuokrista ja muista kuluista säästyvät rahat strategisesti paremmin esimerkiksi taidemessuosallistumisiin, teosten editioihin, katalogeihin tai tukemalla tiettyjen taiteilijoiden projekteja, huomio ja tuotto olisivat huomattavasti paremmat. (Holzherr, 2003).

29 Lehdistötiedote 14.5.2002, *Masters of Arts* -näyttely.

Personsia suomalaisen 1950- ja 1960-luvun muotoilun tunnettuun promoottoriin H. O. Gummerukseen, joka oli taitava manageri ja promovoi suomalaista designia mm. Milanon Triennaaleissa.³⁰ Sotamaa kirjoittaa, että Personsin kanssa he suunnittelivat ja toteuttivat Gallery TaiKin toimintakonseptin, jonka tavoitteena oli kouluttaa opiskelijat toimimaan ammattimaisesti kansainvälisillä taidemarkkinoilla ja auttaa heitä luomaan menestyvä kansainvälinen ura. – ”Annoin Timothy Personsille projektissamme Gummeruksen roolin. Milanoksi valittiin Tukholman taidemessut.” (Sotamaa, 2000.)

Personsin kautta *Masters of Arts* -näyttely toi 2000-luvun alun julkiseen keskusteluun mukaan pikemminkin taidemessu-ulottuvuuden kuin valokuvataiteen opiskelijoiden lopputyönäyttelyn, sillä tiedotuksessakin korostettiin, että monet näyttelyn valmistuvista opiskelijoista olivat jo mm. Tukholman ja Berliinin taidemessujen konkareita.³¹ Timothy Persons oli jo vuodesta 1996 lähtien vienyt Taideteollisen korkeakoulun valokuvaopiskelijoita Tukholman ja Berliinin taidemessuille. Taidemessut ovat puhuttaneet viimeisen kymmenen vuoden aikana paljon kansainvälistä taidekenttää. Ilmiönä taidemessuja rakastetaan vihata, mutta 1990-luvun lopun biennaaliboomin jälkeen niitä on pidetty, paitsi taiteen kaupallistumista edistävänä, myös taidetta demokratisoivana ja biennaalien elitististä ja hierarkkista kuraattorikulttuuria tuulettavana taiteen esittämispaikkana, 2000-luvun taiteen isminä – art fairismina. Eroa taidemessujen ja biennaalien välillä on aktiivisesti hämärretty muun muassa kuratoimalla messuja, rakentamalla messuille kunnianhimoisia oheisohjelmia sekä vaihtoehtoisia site specific -teosten tai nuorten taiteilijoiden osastoja. Taidekauppa ja erityisesti valokuva- ja nykytaideteosten kauppa on viime vuosina kasvanut merkittävästi. Suomalaisesta näkökulmasta on kiinnostavaa, että juuri valokuvataide, joka Suomessa hitaasti ja vuosikymmenten työn tuloksena saavutti taiteen statuksen ja muodostui 1990-luvun lopulla taiteen edustavaksi ja edustukselliseksi ”nykytaiteen prinsessaksi” oli se taidemuoto, jota määrätietoisesti vietiin nimenomaan kuvataiteen ja nykytaiteen messuille eikä vain valokuvamessuille, joilla niilläkin on oma pitkä traditionsa.³² Valokuva editioituna nykytaideteoksena on hinnaltaan kymmenkertainen verrattuna valokuvaan loputtomasti uudelleenvedostettavana printtinä. Kuten ranskalainen tutkija professori Regis Durand

30 Gummerus promovoi suomalaista muotoilua, Finnish Designia, aluksi Milanon triennaaleissa, joissa Suomi saavutti kultamitaleita vuodesta 1951 lähtien. Hänen aloitteestaan koottu Design in Scandinavia -näyttely kiersi 1950-luvulla kolmen ja puolen vuoden ajan Yhdysvalloissa ja Kanadassa. Pohjoismaisessa kontekstissa Gummerus pyrki irrottamaan Suomen itäisistä mielikuvista, jotka vallitsivat Pohjois-Amerikassa. Myös suomalaisen muotoilun katselmukset, esimerkiksi Timo Sarpanevan suunnittelemat Finlandia-näyttelyt, kiersivät vilkkaasti maailmaa 1960-luvulla. Visuaalisen kulttuurin tutkija Harri Kalha kirjoittaa väitöskirjassaan että Taideteollisuusyhdistyksen toiminnanjohtaja H. O. Gummerus viljeli sodan jälkeen urheiluhenkistä retoriikkaa saadakseen suomalaisen muotoilun vienninedistämislle lisää rahaa. (Kalha 1997.)

31 Lehdistö tiedote 14.5.2002, *Masters of Arts* -näyttely.

32 Esimerkkejä perinteisistä valokuvatahtumista: PHOTO FEST (Houston, USA), PhotoEspaña (Madrid, Espanja), Paris Photo (Pariisi, Ranska), Les Rencontres D'Arles Photographie (Arles, Ranska).

asian ilmaisi: ”Kun valokuvataidemarkkinoilla Cartier-Bressonista maksetaan kuusituhatta euroa, voidaan kuvataidemarkkinoilla Gurskystä maksaa kuusikymmentätuhatta euroa” (Tisseron 2002, 9).

Timothy Personsiin sopii myös 2000-luvun käsite *book curator*, kirjakuraattori. Aivan keskeistä taiteen kuratointia ja markkinointia 2000-luvulla on tehty julkaisuissa. ”The book as a biennial” -ajattelu lähti suurten kustantamojen Phaidon Pressin ja Taschenin julkaisuista vuosituhannen vaihteessa ja Persons on sittemmin luonut omaa biennaalisarjaansa Helsinki Schoolin katalogeissa, joita on tähän mennessä julkaistu kolme vuosina 2005, 2007 ja 2009.³³

Offskenen kuraattorit Jari Björklöv ja Harri Kalha määrittivät, että kuraattorin työ on lähellä taiteilijan työtä: molemmat poimivat kiinnostavia kohteita ympäristöstään. Kalha ja Björklöv tekivät myös tässä suhteessa joko tietoisien tai tiedostamattoman provosoinnin. 2000-luvun sensitiivisen kuraattorin ei tullut sekoittaa omaa rooliaan taiteilijan työhön tai ainakaan tunnustaa sitä (ks. esim. Ekroth & Beck 2000). Björklöv ja Kalha edustivat Elisabeth Lebovicin ja Marius Babiaksen sanoin Art DJ:tä, taidetiskijukkaa, jonka rooli on pitää ihmiset ja asiat liikkeessä ja sämplätä tapahtuman käsitteellisenä organisaattorina (Tannert & Tischler 2004, 50). DJ-roolia korosti myös samaan aikaan Helsingin kaupungin taidemuseossa Tennispalatsissa esillä ollut Björklövin kuratoima *Bileet joka huoneessa* -nykytaidenäyttely, jossa miksattiin medioita, taidemuseon uusia hankintoja ja Björklövin kiistatonta Suomen galleriakentän ja nykytaiteen tuntemusta. Björklöville on myös ollut jo 1990-luvun alkupuolelta lähtien tärkeä rooli uusien taiteilijanimien nostajana ja nuorten taiteilijoiden uran edistäjänä (Karttunen 2009, 60).

Kuvitelmiä-näyttely puolestaan oli Suomen valokuvataiteen museon tuotantoa, ja sen puuhamiehenä oli museon silloinen johtaja Asko Mäkelä. Suuri osa valokuvataiteen teoksista kuului Suomen valokuvataiteen museon kokoelmaan, jonka hankinnoista Mäkelällä oli valta päättää yhdessä amanuenssi Pirjon Porkan kanssa. Mäkelä myös kirjoitti tekstit näyttelyn luetteloon. Leikkillisesti määrittelen Mäkelän überkuraattoriksi, en Patricia Bickersin (2004, 53) lanseeraaman ja Harald Szeemaniin viittaavan kaikkivoivan diktaattorin tavoin vaan siksi, että Mäkelä toimi tuolloin tärkeissä asemissa monissa keskeisissä valokuvataiteen instituutioissa. Kuraattorivallan ohella hän käytti myös poikkeuksellisen suurta hankinta- ja rahanjakovaltaa. Kun päätoimittaja Otso Kankorpi hahmotteli *Taide*-lehdessä vuonna 2002 suomalaisen valokuvataiteen kenttää ja sen pelaajia, hän kirjoitti, että Suomen valokuvataiteen museon johtaja Asko Mäkelä on

33 Personsin luotsaama Helsinki School lanseerattiin Suomen valokuvataiteen museon näyttelyssä *30 by TaiK* vuonna 2004. Alusta asti konseptiin on kuulunut jo vakiintuneiden ja kansainvälisesti tunnettujen valokuvaajien ja nousevien nimien yhdistäminen. Viime vuosina on puhuttu jo Helsinki Schoolin neljännessä sukupolvesta. Vuoden 2004 jälkeen yli 60 valokuvaajaa on osallistunut konseptin nimellä kulkeviin näyttelyihin ja julkaisuihin. Gallery TaiKilla on nykyään pysyvä näyttelytila Berliinissä, mutta Suomessa sillä ei edelleenkaan ole omaa galleriatilaa.

”eräs suomalaisen valokuvataiteen suurimmista vallan tihentymistä. – [H]än on päättämässä paljosta: sekä siitä mitä tuetaan, että siitä mitä näytetään ja ostetaan”. (Kantokorpi 2002, 23–24.) Vuonna 2002 Suomen valokuvataiteen museon johtajan työn lisäksi ”Mäkelä toimi myös valokuvataidetoimikunnan puheenjohtajana ja sitä kautta hän oli myös taiteen keskustoimikunnan jäsen sekä valtion taideteostoimikunnan varajäsen” (mt.).³⁴ Tämä aiheutti sen, että Valokuvataiteen museon johtaja oli päättämässä paitsi museossa näytettävistä ja sen kokoelmiin ostettavista teoksista, myös siitä, keille taiteilijoille apurahoja annetaan. Tämän lisäksi Mäkelän yhteistyö valokuvataiteen tärkeimmän koulutuslaitoksen Taideteollisen korkeakoulun ja Timothy Personsin kanssa oli Mäkelän mukaan alkanut jo vuosina 1997–1998, kun Persons pyysi avukseen Mäkelän asiantuntemusta valokuvan alalta. Valokuva sopi Personsin mukaan hänen suunnittelemaansa konseptiin. ”Jos keraamikot ja lasitaiteilijat tekivät lattiaille, niin pitihän seinillekin saada jotain”, Mäkelä kertoi leikillisesti Yleisradion *Kultakuume*-ohjelman haastattelussa maaliskuussa 2010.

Yhteenveto

Lähdin tarkastelemaan artikkelissani suomalaisen valokuvataiteen kentän kuumaa ke-sää 2002 ja erityisesti siinä ilmenneitä erottautumisstrategioita. Sellaisiksi oletin tässä rekonstruktiossani kysymykset kansainvälistymisestä, kuraattoritoiminnasta ja valokuvataiteilijuudesta suhteessa taiteen tekemisen modernistiseen perinteeseen. Lisäksi nostin esiin myös valokuvataiteen ja valokuvaa käyttävän nykytaiteen välistä rajaa käsittelevät näkemykset.

Valokuvataiteen kesän 2002 näyttelyistä muodostettiin kaksi leiriä. Kansainvälisesti menestyvät ja tekniikan mahdollisuuksia taitavasti käyttävät nuoret valokuvataiteilijat esittivät teoksiaan Sara Hildénin taidemuseossa *Kuvitelmia*-näyttelyssä sekä Suomen valokuvataiteen museossa. Lehdistö katsoi näiden viimeistelyjen suurien värivalokuvien edustavan kansallista vientitaidetta osin siksi, että näyttelyiden kuraattorit Asko Mäkelä ja Timothy Persons olivat taidetta promoavia kuraattorihahmoja, jotka käyttivät kentällä paitsi symbolista, myös suurta taloudellista valtaa.

Haastajan roolissa oli *Off skene*, Amos Andersonin taidemuseossa esillä ollut Valokuvataiteilijoiden Liiton neljäs kolmivuotisnäyttely. Näyttelyn muotoratkaisujen, medioiden ja materiaalien kirjoa kuraattorit Jari Björklöv ja Harri Kalha perustelivat myötäelämisen vaatimalla *väl ineettömyydellä*. Se tarkoitti ”disiplinääristä sitoutumattomuutta, luopumista valokuvataiteen esteettisen perinteen ja teknologian vaatimuksista – tai niiden tietoista kommentointia postmodernin reflektoinnin hengessä” (Kal-

34 Asko Mäkelä oli Suomen valokuvataiteen museon johtajana 1996–2006 ja Valtion valokuvataidetoimikunnan puheenjohtajana 2001–2006.

ha 2002, 66). Lehdistö tarttui kuraattorien tarjoamaan vastakkainasetteluun varsinkin kun samaan aikaan esillä oli edellä mainitut kaksi taidemuseollista valokuvaa, joka *Off skenen* konseptin mukaan oli juuri valokuvataiteen kovinta edustustaiteellista keskiötä, ”nykyvalokuvan esteettistä decorumia, valokuva-tauluja ja suurten vedosten ylevää formaattia” (mt., 66). Kuraattoreina Björklöv ja Kalha käyttivät näyttelymediaa provosoi-vasti keskustelun herättäjänä ja hallitsivat käsitteillä leikkimisen.

Vastakkainasettelusta, erilaisista kuraattorirooleista ja taideteosten muodollisista ratkaisuista huolimatta suomalaisen valokuvataiteen menestystaide ja sille vastavoimaksi ehdotettu *Off skene* eivät aiheiden tasolla paljontaan eronneet toisistaan. Arjen tematiikka, henkilökohtaisuus ja pienet kertomukset olivat yhteisiä molemmille näyttelyille. Aiheiden sijaan esteettiset, tekniset ja esitysmuotoon liittyvät valinnat nousivat manifestoimaan taidekentän ja kulttuuripolitiikan virallisten tavoitteiden vastaista tai sitä puoltavaa asennetta³⁵. Ero oli myös perinteessä, johon näyttelyiden teokset haluttiin sitouttaa sekä niiden suhteessa katsojaan.

Kuvitelmiä-näyttely esitti uudet valokuvataideteokset sekä osana modernistista kuvataiteen perinnettä että välineen tekniseen ja esteettiseen hallintaan liittyvää valokuvataiteen jatkumoa. Kuten valokuvaaja ja kuvataiteilija Jan Kaila kirjoitti samana vuonna: ”...onko valokuvaus alue, jossa puhtaaseen visuaalisuuteen ja yleensä esteettislähtöiseen työskentelyyn liittyvää keskusteltavaa vielä riittää. Monethan ovat sitä mieltä, että vastaavat kysymykset ammennettiin loppuun maalaustaiteen modernismin osalta.” (Kaila & Brotherus 2002, 139). Kailan muotoilemaa asiaa tukee myös taidehistorioitsija Michael Fried teoksessaan *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008) käsitellessään kookkaiden valokuvien katsomiseen liittyvää perinnettä ja katsojan suhdetta niihin. Friedin mukaan valokuvan edessä seisovan katsojan ja valokuvan suhde toisiinsa muotoutuu täysin uudelleen, koska gallerian seinällä olevaa valokuvaa katsotaan aivan toisin kuin kuvaa kirjan sivulla tai pientä lähikontaktia vaativaa printtiä. Friedille kysymys siitä, kuvaako valokuva kohdetta vai onko se taideteos, tiivistyy tekijän intentioihin ja valtaan. Nämä valokuvat varmistavat, että katsoja ymmärtää niiden toimivan tekijän tavoitteiden välineenä. Vaikka valokuva esittää kohteita, se on kuitenkin täysin valokuvaajan intentioiden mukainen niin, että nykyvalokuvataidetta seuraa koko länsimaista maalaustaidetta koskeva katsomisen problematiikka.

Off skenen konseptissa määritelty välittömyys, välineettömyys ja teosten monimuotoiset tekniikat asettuivat sen sijaan yhtäältä 1960- ja 1970-lukujen käsitetaiteen perin-

35 2000-luvun alkupuoli oli suomalaisessa kulttuuripolitiikassa nousevan kulttuurivientipuheen aikaa. Kulttuurin taloudellisen merkityksen kasvu ja taiteeseen liittyvien mielikuvien tarjoama apu Suomi-kuvan rakentamisessa vaikuttivat julkiseen taidepuheeseen. Kulttuuripoliittinen puhe korosti imagohyötyjä ja taiteen tarjoamia tuottonäkymiä. Vuonna 2005 opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön yhteinen kulttuurivientiyksikkö aloitti toimintansa. Kulttuurivientipuhe kiihtyi, mikä näkyi mm. *Helsingin Sanomien* kulttuurisivuilla. Kulttuuriviennissä puhuttiin vuonna 2001 4:ssä, 2002 7:ssä, 2006 23:ssa ja vuonna 2007 jo 70:ssä artikkelissa.

teeseen (ks. esim. Heikka 2010, 43–59) ja toisaalta uuden valokuvataiteen kaupallisesti hyödynnettävää objektiluonnetta vastaan. Valokuvan käyttö taiteessa tallentavana dokumenttina haastoi modernin taiteen arvot jo 1960-luvulla ja *Offskene* -näyttelyn strategia edelleen puri modernistiseen välineen puhtauden ja valokuvaamisen taidon vaalinnan vastareaktiona. Välineettömyys rinnastui myös hetkellisyyteen ja aikaan sitoutuvaan taiteeseen. Katoavuus oli taidepoliittisesti ja ideologisesti suosittua erityisesti 1970-luvulla, koska siten pyrittiin irti taideteosten esinemäisyydestä. Teosten tavaraluonnetta murrettiin valokuvan lisäksi mm. performanssin, käsitetaiteen ja maataiteen avulla. Taidemuotoina ne käsitteellistivät ja dematerialisoivat taidetta. (Ks. Sakari 2000, 26–58.)

Samalla kun *Offskene* liitti nykyvalokuvataiteen käsitetaiteen perinteeseen, se liitti ”välittömät” valokuvataideteokset myös 2000-luvun alun ”taidedokumentarismiin”. Tässä mielessä erityisen kiinnostava aineisto, joka osallistuu keskusteluun valokuvasta taiteen välineenä, paljastuu *Offskene* -näyttelyn arkistoista. Kuraattorit Kalha ja Björklöv kysivät näyttelyn taiteilijoilta kirjallisia vastauksia kysymykseen ”Mitä valokuva merkitsee sinulle medianä, ilmaisukeinona ja objektina?” Taiteilijoiden vastaukset ovat monimuotoisia, parista taideteosta kuvailevasta virkkeestä aina pitkiin kameran ja näkemisen historiaa sekä erilasten projektien taltiointoja käsitteleviin teksteihin. Vastauksista löytyy ehkä yllättäenkin yhteyksiä samana kesänä Kasselin Documenta 11:ssä esillä olleeseen Okwui Enwezorin kuratoimaan *Platform 5* -näyttelyyn ja siihen liittyneisiin keskusteluihin, jotka artikuloivat erään paradigman muutoksen. Tämän muutos ilmeni myös nykytaiteen ja valokuvataiteen suhteessa. Vuoden 2002 Documenta määritteli muutosta ajan näyttelykäytännöissä: dokumentaarisenä pidettyä materiaalia, jota aiemmin oli totuttu näkemään esimerkiksi televisiossa ja muissa joukkoviestimissä, esiintyi yhä enemmän taiteelle varatuissa esityspaikoissa. Mainittuun esitystapaan liittyi usein myös suora poliittinen sisältö tai hyvin suora kontakti teosten kohteisiin.³⁶ *Offskenessä* esimerkkeinä tästä voisivat olla Petri Kaverman, Gun Holmstömin tai Minna Heikinahon teokset. Ruotsalainen kirjallisuuden tutkija Stefan Jonsson kirjoitti vuonna 2006, että nykytaiteessa voisi olla paikka kriittisille dokumentaarisille käytännöille ja sisällöille. Nykytaide voisi tarjota kontekstin, jota valtaviestimet eivät tarjoa. Jonssonille erityisen tärkeää oli taiteilijan ja kohteen vastavuoroinen vaikutus ja molemminpuolinen arvostava yhteistyö. (Jonsson 2006, 26–28.) Kuraattori Claudia Spinelli (2005, 149) kirjoittaa, että jos dokumentaarinen teos saakin katsojan yleensä kiinnittämään huomionsa menneisyyteen ja todistamaan sitä, mikä on jo tapahtunut, museotilassa tilanne muuttuu. Taidekontekstissa fokus kääntyy pois esitetystä asiasta kohti katsojan senhetkistä välitöntä havaintoa. —●

36 Leevi Haapala on kirjoittanut, että merkkejä vastaavasta käänteestä oli näkyvillä Nykytaiteen museo Kiasmassa esitetyssä kansainvälisessä nykytaiteen *ARS 01* näyttelyssä vuonna 2001. (Ks. Haapala 2008, 113.)

Lähteet ja kirjallisuus

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Brotherus, Elina (2002): Avoin kirje Valokuvataiteilijoiden Liiton jäsenille 5.4.2002.
- Heikka, Elina (2007): Suullinen tiedonanto. Valtion taidemuseo 274. 2007.
- Masters of Arts – nuoret valokuvaajat* Suomen valokuvataiteen museossa 17.5.–20.6.2002. Lehdistötiedote. <http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/menneet-naeyttelyt/event/121---masters-of-arts-nuoret-valokuvaajat-suomen-valokuvataiteen-museossa->. Linkki tarkistettu 10.12.2010.
- Montonen, Outi (2002): Sähköpostiviesti Hanna Weseliukselle, Harri Pälvirannalle ja Kati Koivikolle. s.a.
- Pälviranta, Harri (2002b): Sähköpostiviesti Hanna Weseliukselle, Outi Montoselle ja Kati Koivikolle. 19.4.2002.
- Pälviranta, Harri (2002c): Sähköpostiviesti Hanna Weseliukselle, Outi Montoselle ja Kati Koivikolle. s.a.
- ”Questioning reality – pictorial worlds today”. <http://www.documenta.de/d50.html?&L=1>
- Sotamaa, Yrjö (2002): Nyt tarvitaan taiteellista luovuutta! Avajaispuhe. *Masters Of Arts* -näyttelyn avajaiset 14.5.2002. Taideteollisuusmuseo, Helsinki.
- Valokuva ja video. *Kuvitelmiä*-valokuvanäyttelyn ja *Ajatelmiä*-videotaidenäyttelyn lehdistötiedote. Sara Hildénin taidemuseo 2002. <http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/menneet-naeyttelyt/event/119---valokuva-ja-video>. Linkki tarkistettu 10.12.2010.
- Weselius, Hanna (2002b): Kulisseista (scenes) kuuluu puhetta. Sähköpostiviesti Jari Björklöville 24.4.2002.
- Williams, Val (2000): Puheenvuoro kansainvälisten valokuva-arkistojen tapaamisessa Oracle-konferenssissa Hanasaareissa 2000.

KIRJALLISUUS

- Barragán, Paco 2008. *The Art Fair Age*. On Art Fairs as Urban Entertainment Centers; Art Fair Curators; Expanded Paintings; Collecting; New Fairism. Milano: Charta, 41–43.
- Bickers, Patricia 2002. ”New! Improved! The Packaging of contemporary art in Britain. Consumerism and new media in the visual arts”. *Critic’s News* 2/2002, 7–11.
- Bickers, Patricia 2004. ”The Curator Also Rises”. Teoksessa Tannert, Christoph & Tischler, Ute (toim.). *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*. Künstlerhaus Bethanien; Revolver-Archiv für Aktuelle Kunst, 53.
- Birnbaum, Daniel 2001. ”More is Less”. *Artforum* September 2001.
- Bourdieu, Pierre 1985. *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

- Bourdieu, Pierre 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Käänn. Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 1998. *Järjen käytännöllisyys: toiminnan teorian lähtökohtia*. Käänn. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Brotherus, Elina & Kaila, Jan 2002. ”Todellisuuden lumo”. Elina Brotheruksen ja Jan Kailan keskustelu 31.8. 2001. Teoksessa *Decisive Days, Elina Brotherus, valokuvia 1997–2001*. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 127–141.
- Bydler, Charlotte 2004. *The Global Art World inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Figura Nova Series 32. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 27, 71–72.
- Cotton, Charlotte 2004. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, World of Art Series.
- Elfving, Taru; Frigård, Johanna; Erävaara, Taina 2002. *Suomalaista nykyvalokuvaa ja videotaidetta: Kenen jäljillä? Salon taidemuseo Veturitalli*: Hansaprint.
- Ekroth, Power 2009. ”Pissing on The Nordic Miracle”. Teoksessa Kvaran, Gunnar B; Ueland, Hanne Beate; Arbu, Grete (toim.). *Lights On: Norwegian Contemporary Art*. Australia: Thames and Hudson.
- Ekroth, Power & Beck, Ingamaj (toim.) 2000. *Expositioner: antologi om utställningsmediet*. Stockholms Universitet. Stockholm: Fören.
- Elovirta, Arja 1989. ”Valokuva murtaa kuvataiteen kolmikannan”. *Taide* 4/1989, 18–23. *FRAME News* 2/2002.
- Fried, Michael 2008. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven and London: Yale University Press.
- Garnett, Robert 1998. ”Brittpopism and the Populist Gesture”. Teoksessa McCorquodale, Duncan; Siderfin, Naomi; Stallabrass, Julian (toim.). *Occupational Hazard: Critical Writing on Recent British Art*. London: Black Dog Publishing, 12–13.
- Haapala, Leevi 2008. ”Dokumentaarinen käänne. Neuvotteluja dokumentaation ja taideteoksen välillä”. Teoksessa Rajakari, Päivi (toim.). *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Valtion taidemuseon julkaisusarja Museologia 2. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kehys, 107–126.
- Heikka, Elina 2010. ”Käsitetaide, kollaasi ja lakonia”. Teoksessa Lintonen, Kati (toim.). *After Sauna Art. Elonkorjaajat ja valokuva*. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 31. Helsinki: Maahenki ja Suomen valokuvataiteen museo, 43–59.
- Henriksson, Minna L. 2005 (haastattelu). ”Power, Consensus and How Does Art React”. *Art-Ist Magazine*, 2 (3). Finnish Contemporary Art, Special Issue, 33–41.
- Holzherr, Andréa 2003. L'Ecole supérieure des Arts et du Design de Helsinki. Le site francophone sur la Finlande. Info-Finlande/culture/photographie. 2.2.2003. http://www.info-finlande.fr/Photographie.140.0.html?&tx_oxcsgestart_pi1%5BshowUid%5D=667&cHash=33d6f7d4aa. Linkki tarkastettu maaliskuussa 2006.
- Ikäläinen, Topi & Hämäläinen, Anna-Liisa 1983. *Tuhat sanaa – ei yhtään kuvaa: Selvitys suomalaisesta valokuvakulttuurista*. Valtion taidehallinnon julkaisuja. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

- Jonsson, Stefan 2006. "Realism and The Documentary Turn". Lecture at Iaspis 15.9.2006. *NIFCAinfo* 1/2006, 26–28.
- Kaitavuori, Kaija 1996. "Kaksi polvea kuratointia". *Taide* 4/1996, 31–34.
- Kalha, Harri 1997. Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi ja diskurssit. Apeiron. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura & Taideteollisuusmuseo.
- Kalha, Harri 2002a. "Diskurssien kohtauspisteessä: valokuva nyt ja silloin joskus". Näyttelyluettelo. *Off skene*, Valokuvataiteen neljäs kolmivuotisnäyttely. Amos Andersonin taidemuseo, 64–65.
- Kalha, Harri (toim.) 2002b. "Hämärän rajamailla". Näyttelyluettelo. *Off skene*, Valokuvataiteen neljäs kolmivuotisnäyttely. Amos Andersonin taidemuseo, 62–64.
- Kantokorpi, Otso 2002. "Suomalaisen valokuvataiteen kentästä ja pelaajista". *Taide* 1/2002, 22–24.
- Karttunen, Sari 1988. *Taide pitkä – leipä kapea*. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisusarja n:o 2. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Karttunen, Sari 1993. *Valokuvataiteilijan asema*. Tutkimus Suomen valokuva-taiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalistaloudellisesta asemasta 1980–1990-lukujen vaihteessa. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Karttunen, Sari 2000. *Exactly who and what is a photographic artist? Experimenting with emic criteria in a "status-of-an-artist study"*. Työpapereita 34. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 11.
- Karttunen, Sari 2006. *Kuvataiteilijoiden koulutusurat*. Ammattiopinnot Suomessa ja ulkomailla. Tilastotietoa taiteesta n:o 37. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 54.
- Karttunen, Sari 2007. "The Helsinki School of Photography". *Arsis* 3/2007.
- Karttunen, Sari 2009. *"Kun lumipallo lähtee pyörimään"*. Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa. Tutkimusyksikön julkaisuja n:o 36. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 13, 15, 60.
- Kivirinta, Marja-Terttu 1988. "Mikä on kuraattori, Kimmo Sarje?" *Helsingin Sanomat* 22.4.1988.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2001. "Yba on brittitaitteen ilmiö". *Helsingin Sanomat* 29.11.2001.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2002. "Valokuvan alakulttuureita". *Helsingin Sanomat* 25.7.2002.
- "Kotimaista valokuvaa ja videota suurnäyttelyssä". *Helsingin Sanomat* 9.3.2002.
- "Kotimaista valokuvaa ja videota suurnäyttelyssä". STT. 9.3.2002.
- Lintonen, Kati 1988. *Valokuvan 70-luku: suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Marincola, Paula (toim.) 2006. *What makes a Great Exhibition*. Philadelphia: Philadelphia Exhibition Initiative.
- Maunuksela, Arja 2002a. "Pieniä kertomuksia suuressa koossa". *Helsingin Sanomat* 13.3.2002.
- Maunuksela, Arja 2002b. "Puun sisältä löydettyä". *Helsingin Sanomat* 25.4.2002.

- Moi, Toril 1990/1999. "Appropriating Bourdieu. Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture" (1990). Teoksessa *What is a Woman? and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 264–299.
- Mäkelä, Asko 2000. "Taiteen moniottelijalle on kysyntää". *Arttu* 2000/3, 11–13.
- Mäkelä, Asko (toim.) 2002. Esipuhe näyttelyluetteloon. *Kuvitelmiä/Fantasies*, Sara Hildénin taidemuseo 8.3.–1.9.2002. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 16; Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 69.
- Mäkelä, Asko (toim.) 2002. "Visuaalisen valta". Näyttelyluettelo. *Kuvitelmiä/Fantasies*, Sara Hildénin taidemuseo. 8.3.–1.9.2002. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 16; Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 69, 5–11.
- Mäkelä, Johanna 1994. "Pierre Bourdieu – erottautumisen teoreetikko". Teoksessa Heiskala, Risto (toim.). *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Obrist, Hans Ulrich & Bossé, Laurence 1998. "Nuit Blanche 'To Be Only Between'". Teoksessa Grelé, Sophie & Piltto, Carrie (toim.): *Nuit Blanche. Scènes nordiques: les années 90*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Palm, Päivi 2002. "Jäähyväiset taiteelle". *Turun Sanomat* 24.3.2002.
- Pälviranta, Harri 2002a. "Kanonisoidut kuvat ja rajamaastossa liikkuvat valokuvat keskustelevalt kahdessa näyttelyssä". *Turun Sanomat* 24.7.2002.
- Rastenberger, Anna-Kaisa 2006. "The Helsinki School – täysi oppimäärä brändäyksessä". *Kulttuurintutkimus* 23 (4), 13–26.
- Rastenberger, Anna-Kaisa 2008. "Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School". Teoksessa Ojajärvi, Jussi & Steinby, Liisa (toim.): *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella*. Helsinki: Avain, 296–323.
- Rensujeff, Kaija 2003. *Taiteilijan asema*. Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla. Helsinki: Nykypaino, 30.
- Rossi, Leena-Maija 1998. "Finnish Differences. Images of Finnishnesses, images of genders – photographic art as a constructor and dismantler of identity". Teoksessa Rajakari, Päivi (toim.): *Frames – Viewing Finnish Contemporary Photography*. FRAME, Finnish Fund for Art Exchange. Oulu: Kirjapaino Oy Kaleva.
- Rossi, Leena-Maija 2003a. "Like a Tourist". Teoksessa Office for Contemporary Art Norway, Ute Meta Bauer (toim.). *Devil-may-care*. The Nordic Pavilion, La Biennale di Venezia, The 50th International Art Exhibition. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 143–144.
- Rossi, Leena-Maija 2003b. "Suomen ihme – onko sitä?" www.mustekala.info 18.6.2003. Linkki tarkistettu 17.1.2011.
- Räyh ry. 2000. "Kuvia ja saippuakuplia. RÄYH ry kommentoi dokumentaristisen kuvan nykypäivää". *KUVA* 3–4/2000, 46–50.
- Sakari, Marja 2000. *Käsitetaiteen etikka; suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Dimensio 4, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 26–58.
- Saraste, Leena 2005. "Stars from TaiK? Photographic Education in Finland". *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*. Vol. 74, 2/2005, 96–107.

- Schjeldahl, Peter 1995. "Finnish Gilt. The Photography of Esko Männikkö". *ArtForum*, November 1995, 66–69.
- Schubert, Karsten 2000. *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. London: One-Off Press.
- Seppänen, Janne 1999a. "Dokumentarismien nollapiste? Esko Männikkö toden ja tulkinnan mannekiinina". Teoksessa Järvinen, Jukka; Räisänen, Alla; Siitari, Pirkko; Vilkkuna, Jussi (toim.): *Pohjoinen valokuva. Dokumenttivalokuvaus Pohjois-Suomessa*. Pohjoinen valokuvakeskus & Kustannus-Puntsi 2000), 86–106.
- Seppänen, Janne 1999b. "Männikkö-myytin ainekset kaivettiin maalaustaiteen historiasta". *Helsingin Sanomat* 2.6.1999.
- Sotamaa, Yrjö 2000. "Kansainvälisen uran luominen". *Arttu* 1/2000, 1.
- Spinelli, Claudia 2005. "What are Documentary Films Doing in Museums!?" Teoksessa Havaránek, Vit; Schaschl-Cooper, Sabine; Steinbrügge, Bettina (toim.). *The Need to Document*. Basel: Kunsthhaus Baselland; Lüneburg: Halle für Neue Kunst; Prag: Tranzit, 147–149.
- Tannert, Christoph & Tischler, Ute (toim.) 2004. *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*. Berlin: Revolver Books.
- Tikkanen, Marjatta 2001. *Selvitys valokuvataiteen kentästä*. Kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osaston julkaisusarja 15/2001. Helsinki: Opetusministeriö.
- Tisseron, Serge 2002. Introduction à la photographie d'aujourd'hui. Entretien avec Régis Durand, par Serge Tisseron. *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui?* Beaux Arts Magazine 200.
- Uimonen, Anu 2002a. "Kymmenen vuotta valokuvataidetta". *Helsingin Sanomat* 14.6.2002.
- Uimonen, Anu 2002b. "Ovatko he maistoreita vai mestareita?" *Helsingin Sanomat* 17.5.2002.
- Uimonen, Anu 2002c. "Valokuvia parrasvalojen takaa". *Helsingin Sanomat* 14.6.2002.
- Weselius, Hanna 2002a. "Lopetetaan ennen kuin keisari paleltuu". *Taide* 1/2002. 29–32.
- Viljo, Eeva Maija 2006. "Taideteos sosiaalisena esineenä". *Keskellä marginaalia - Mitt I marginalen*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Helsinki: Taidehistorian seura.



Martin Parr: *Betty's hairdresses*, Salford, 1985. Suomen valokuvataiteen museon kokoelmat.

Sukupolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa 1990-luvun alussa

”... Me nuoret edustettiin mahdollisuutta näyttää, että täältä pesee...”

Johdanto

Tämä artikkeli käsittelee valokuvataiteen opetuksen kansainvälistämispyrkimyksiä 1990-luvun alun Suomessa. Parinkymmenen vuoden takainen valokuvakoulutus ei ehkä tunnu kaikkein kuumottavimmalta aiheelta, mutta tarkemmin katsottuna erilaisen taiteilijäkäsitysten ja taiteen tekemisen tapojen kamppailu näyttäytyä lähes jännitysnäytelmänä. Eikä vähiten siksi, että artikkelin aineistona on elävien valokuvataiteen toimijoiden haastattelut. Artikkelin korostaa haastatteluaineistojen merkitystä lähitaidehistorian tutkimuksessa, kuitenkin siten että haastattelut paikannetaan kyseessä olevan ajan julkiseen keskusteluun.

Tavoitteeni tässä artikkelissa on testata, miten sukupolven käsite toimii lähitaidehistorian rakentamisen välineenä. Esitän artikkelissani, että kyseisen ajan valokuvataiteen koulutuksen tavoitteita ja erilaisia käsityksiä valokuvataiteilijuudesta voi yrittää ymmärtää sukupolvierontekojen kautta. Samalla tuotetaan käsityksiä valokuvataiteen sukupolvista. Seuraan artikkelissani Pierre Bourdieun ajatusta, että sukupolvi on kamppailukäsite ja sukupolvet usein syntyvät koulutusjärjestelmässä. Tämä korostuu kirjoitettaessa 1990-luvun alun historiaa, koska tuolloin valokuvataiteen kenttä eli vaikiintumisen kautta ja koulutuksen avulla määriteltiin kentän rajoja. Sukupolvierontekoa hyödynnettiin myös värivalokuvan hyväksymisessä taiteeksi. Värivalokuvaus esitettiin uuden sukupolven asiana, vaikka kyseessä oli yhtä lailla valokuvataiteen opilaitoksissa kytynyt kamppailu uuden ilmaisumuodon hallinnasta ja oikeasta tavasta tehdä valokuvataidetta.

...

Artikkeli perustuu suomalaisen valokuvataiteen toimijoiden haastatteluihin, jotka teimme taiteensosiologi Sari Karttusen kanssa vuosina 2006–2012.¹ Haastattelujen tavoitteena oli selvittää käsityksiä suomalaisen valokuvataiteen viime vuosikymmenten kansainvälistymisprosessista osana Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimushanketta *Pohjan tähdet – Suomalaisen valokuva- ja videotaiteen kansainvälistyminen*.¹¹

Artikkeli on julkaistu vuonna 2013 *Tahiti – Taidehistorian verkkolehdessä* 1/2013.

Haastattelut ovat aineistoa, joka on tuotettu tutkijoiden aloitteesta. Siitä huolimatta niiden avulla hankittu tieto, syntyy kiinteässä vuorovaikutuksessa haastateltavan ja haastattelijan välillä. Perinteisesti haastattelutilanteessa haastateltavan ja haastattelijan roolien on ajateltu pysyvän suhteellisen vakaina riippumatta siitä, kuinka niitä haastetaan ja kyseenalaistetaan tilanteen edetessä. Haastattelijat pysyvät tiedon hankkijana ja haastateltava tiedon antajana.ⁱⁱⁱ Tätä ennako-oletusta on sekä sukupuolentutkimuksen että viime vuosikymmenenä myös yhteiskuntatieteiden piirissä on usein kritisoitu. Sekä Sari Karttunen että minä olemme toimineet valokuvataiteen kentällä erilaisissa asemissa, joten haastatteluissamme emme edes pyrkineet pitämään yllä illuusiota neutraaleista haastatteli-joista. Tutkijoilla ja historiankirjoittajilla on ollut erityinen rooli viime vuosikymmenten valokuvataiteen kentällä, sillä tutkimus on ollut keskeinen tekijä valokuvataiteen legitimaatiossa 1970-luvulta lähtien.^{iv}

Tiedostin haastatteluprosessin kuluessa, että hallitsemamme kansainvälistymistieto ja toimintamme kentän määrittelijöinä samalla kentällä haastateltavien kanssa antoi meille tiedon tuomaa valtaa suhteessa haastateltaviin. Siksi omista intresseistä puhuminen tuntui tärkeältä haastattelutilanteessa. Haastattelutapaamme voi kutsua keskusteleväksi haastattelutyyliseksi.^v Keskustelevässä tyyliässä puheenaiheiden valinnan dynamiikka oli näkyvämpi, koska haastattelijat sanoivat ääneen kiinnostuksen kohteitaan. Vaikka haastateltaville oli annettu etukäteen lista haastattelun kysymyksistä ja teemoista, keskustelullinen tapa vaikutti siihen, että haastateltava saattoi itse olla päättämässä siitä, mikä on olennaista tietoa aiheesta, olla vastaamatta joihinkin kysymyksiin tai painottaa toisia. Välillä haastateltavat kysyivät meiltä, keskustelimme keskenämme, ehdotimme tai kyseenalaistimme haastateltavan lausumia, ja he meidän. Roolien häilyminen sai minut haastattelijana tiedostamaan ja pohtimaan myös omaa paikkaani kyseisessä haastattelussa, sekä pitämään mielessä ennakkokäsityksiäni, fokuksiani ja asenteitani myös muiden haastateltavien kohdalla. Vasta aineistoa lukiessani tajusin, että olin tiedostamattani – toisaalta puheliaisuuteni takia, toisaalta koska en halunnut ”leikkiä haastattelijaa” – asettanut haastattelijaroolini ihanteeksi haastattelukirjallisuuden keskeisenä teemana kulkevan ajatuksen paikantuneesta tiedosta.^{vi}

Haastattelun tuottama tieto on aina kaksijakoista: yhtäältä se heijastelee haastattelutilanteen ulkopuolista todellisuutta ja tuottaa tietoa maailmasta ja asiasta, jota haastattelu käsittelee. Toisaalta haastateltavat ovat kokevia subjekteja, jotka haastattelutilanteessa rakentavat sosiaalista todellisuuttaan ja käsitystään asioista. Siksi haastattelutilanne ei koskaan tuota haastateltavien ”puhtaita” kokemuksia, vaan kertomukset tulee asettaa yhtäältä suhteeseen sen kanssa, mitä haastateltava olettaa haastattelijan ajattelevan ja toisaalta kulttuuriseen tarinaan eli siihen, millaisen historian haastateltava itse ”kirjoittaa” menneisyydelle.^{vii} Haastatteluja lukiessani kävi ilmeiseksi, että haastateltavat usein kuvittelivat puheelleen paljon haastatteli-joita laajemman yleisön. He kertoivat kokemuksiaan kuvitteelliselle yleisölle, jota me Karttusen kanssa edustimme tai joihin meidän tutkimuksellamme heidän arvionsa mukaan oli vaikutusta. Lähihistorian tutkimus kertoo myös tutkijan yhteiskunnalliseen rooliin liittyvistä käsityksistä.

Usein koin, että tutkijalle soviteltiin rehabilitoijan ja historian oikaisijan viittaa. Joskus haastateltava ilmaisi pettymyksensä historiankirjoitukseen ja joko suorasanaisesti tai rivienvälistä ehdotti, että tutkija korjaisi tilanteen.

Sukupolvien tekeminen

Yhteiskuntatieteellisiä lähestymistapoja sisältävässä taiteen lähihistorian tutkimuksessa tutkija pyrkii teosten tulkitsemisen ohella, tai sen sijaan, luomaan kokonaiskuvaa taiteeseen liittyvistä ilmiöistä. Tavoitteena on rekonstruktio taidekentän vaikutus- ja valtasuhteista kuitenkin niin, että tutkittavat asiat samalla pysyisivät kiinni niiden sosiaalisissa konteksteissa. Ajatus sukupolvi-käsitteen hyödyntämisestä ja siihen liittyvistä määrittelyistä nousi haastatteluaineistosta. Haastattelut saivat minut pohtimaan, millä tavoin sukupolviin liittyvät luokittelukamppailut voivat toimia myös lähihistoriankirjoituksen apuna. Aineiston lukeminen nosti esiin tilanteita ja kokemuksia, joista haastateltavat puhuivat sukupolvien vaihtuvuuden, uutuuden, murroksen tai muutoksen termein. Esimerkiksi oman taiteensa markkinoinnista puhuessaan eräs haastatelluista sanoi: ”Mä oon niin hirveen eri sukupolvea, että en ymmärrä sitä. Tai itse en voisi tehdä sellasta, mutta ymmärrän kyllä että se on käyttökelpoista.”

Miten valokuvataiteen kentän sukupolvien luokittelu ja kamppailut oikeasta tavasta tehdä valokuvataidetta sitten liittyivät toisiinsa? Tarkastelen asiaa rajatun tapaustutkimuksen kautta. Esitän, että 1990-luvun alussa valokuvataiteen koulutuksen kansainvälistymispyrkimyksiä, muuttuvaa käsitystä valokuvataiteilijuudesta sekä värin käyttöä valokuvataiteessa pyrittiin ymmärtämään myös sukupolvieronteiden kautta. Sukupolvi oli kamppailukäsite, jossa sukupolveksi määrittäminen oli mittelyn tulos.

Sukupolven käsitteestä ja sen yhteiskunnallisesta merkityksestä on viime vuosikymmeninä yhteiskuntatieteissä keskusteltu paljon. Nykyaikana edelleen vaikuttavat keskeisimmät sukupolviteoriat kehiteltiin maailmansotien välillä. Tunnetuin niistä on Karl Mannheimin *Das Problem der Generationen* -artikkeli vuodelta 1928 (engl. 1952).^{viii} Klassikotekstiksi nousseessa esseessä Mannheim laajentaa Karl Marxin käyttämän luokan käsitteen koskemaan sukupolvia osoittaakseen niiden sosiologisen merkityksen ja niiden suhteen erilaisten ryhmien muodostumiseen. Tekstissään Mannheim arvostelee sitä, että sukupolven käsite on useimmiten liitetty ainoastaan toisiaan seuraaviin kronologisiin ikäkausiin tai biologisiin – perheen ja suvun sisäisiin – sukupolviin. Mannheim esitti, että sukupolvien määrittämisessä on keskeistä, että jaettujen olosuhteiden tai yhdistävän kokemuksen kautta joku ryhmä kehittää yhteenkuuluvuuden tunteen. Luokkaeroja ja sosiaalisia eroja tärkeämpi on siis jaettu tietoisuus kuulumisesta tähän (ikä)ryhmään.^{ix} Määrittelyn selkeyden vuoksi sukupolvikeskustelussa yleensä erotetaan käsitteet kohortti ja sukupolvi. Kohortti tarkoittaa ihmisjoukkoa, joita yhdistää syntyminen samaan aikaan. Sen vuoksi he periaatteellisella tasolla jakavat samat mahdollisuudet tiettyssä ajassa ja historiallisessa tilanteessa. Mannheimilaista sukupolvea puolestaan

voidaan kutsua kohortiksi, jolle jostain syystä syntyy kollektiivinen identiteetti ja sitä myöten mahdollisuus yhteiskunnalliseksi muutosvoimaksi.^x

Viime vuosikymmeninä sukupolven käsitettä on yhä enemmän tutkittu kulttuurin näkökulmasta. Myös yhteisen kokemuksen määrittelyn ongelmallisuus on huomioitu.^{xi} Tässä artikkelissa käyttämäni sukupolvi-käsitteen määrittely ei perustu joukkoon kuumumisen kokemukseen. Useimmiten haastatteluissa oli kyse käsityksistä, joita jonkun muun kuin omaksi koetun sukupolven nähtiin edustavan. Haastatteluaineisto osoitti, että sukupolvet muotoutuvat siinä vaiheessa, kun joku asettuu edustamaan tiettyä sukupolvea tai ilmoittaa, että hän ei ainakaan kuulu tietyllä tavalla määriteltyyn sukupolveen. Sukupolven käsitettä lähestytään siis diskursiivisena käytäntönä, jonka määrittelystä käydään neuvotteluja ja kamppailuja. Michael Corstenin mukaan voidaan puhua erityisistä sukupolvidiskursseista. Jopa kokemuksiin ja muistamiseen pohjautuvina joukkoina sukupolvet näyttäytyvät kielellisten käytäntöjen ja diskurssien välityksellä.^{xii} Niinkin arksilta kuulostavat asiat kuin tapa puhua värivalokuvauksesta, kansainvälisestä näyttelytoiminnasta tai valokuvataiteilijuudesta voivat paljastaa merkityserot, jotka nousevat edustamaan sukupolvieroja. Valokuvataiteen rajatulla kentällä sukupolvi-käsitteen avulla toimijat saattoivat määritellä käsityksiään valokuvataiteesta ja -taiteilijuudesta. Määrittelemällä puhetapoja, tapahtumia tai kokemuksia, joiden kerrotaan yhdistävän tiettyä aikana eläneitä ihmisiä, tehdään valintoja ja ulossulkemisia. Valokuvataiteen yhteydessä on puhuttu esimerkiksi 70-lukulaisuudesta, naisvalokuvataiteilijoiden ensimmäisestä sukupolvesta tai Helsinki School -sukupolvesta. Tällöin tietyn, hyvinkin rajatun ihmisryhmän tapa puhua koetusta ajasta on ulotettu edustamaan monen muun tuon ajan ihmisen kokemuksia. Sukupolvikäsite on aina tarjonnut elitistisen viitekehyksen, jolla sukupolvikokemuksia määrittelevät henkilöt samalla valitsevat mitä pidetään kertaamisen ja muistamisen arvoisena.^{xiii}

Käytän tässä artikkelissa sukupolvitermiä siis kamppailuterminä, joka pohjaa Pierre Bourdieun käsitykseen ryhmien muotoutumisesta ja siihen kuuluvasta kamppailusta.^{xiv} Muutenkin bourdieulainen tapa nähdä yhteiskunta erilaisten määrittelyjen ja luokitte-lujen toiminnallisina kenttinä eroaa mannheimilaisesta sukupolvikäsitteestä.^{xv} David Swartzin mukaan Bourdieun tapa lähestyä ryhmien muodostumista on osa durkheimilaista perinnettä, jossa yhteiskuntaryhmät ovat toimijoiden dynaamisia kamppailutiloja. Symboliset ja sosiaaliset määrittelyt tuottavat myös yhteiskunnallisia rakenteita. Enem-män kuin ryhmien sisäisen kiinteyden ja keskinäisen solidaarisuuden vahvistamiseen keskitytään siihen, miten kiinteyttä ja solidaarisuutta tuotetaan ja pidetään yllä jatkuvassa uudelleenmäärittelyn tilassa.^{xvi} Käsitellessään mannheimilaisen ja bourdieulaisen su-pupolvikäsitteksen^{xvii} suhdetta Semi Purhonen ehdottaa sukupolvikäsitteen uudistamista sekä Bourdieun luokitustaisteluiden että representaation teemojen avulla.^{xviii} Luokitus-kamppailut voivat myös Purhosen mukaan auttaa ymmärtämään sukupolven käsitettä dynaamisena ja diskursiivisena. Sen sijaan, että huolehditaan siitä miten sukupolvi py-syy kiinteänä, käsitellään sitä miten sukupolvi konstruoidaan ja ylläpidetään tilanteissa, joita alituisesti luonnehtivat kamppailu ja konflikti.^{xix}

Sukupolvien tekeminen valokuvataiteen koulutuksessa 1990-luvun alussa

Bourdieuun mukaan sukupolvien välinen kamppailu on eräs tekijä, joka voi selittää yhteiskunnan kentillä tapahtuvia muutoksia. Esimerkiksi taiteen kentän sukupolvi-en muotoutumisessa Bourdieu piti tärkeämpänä kuin toimijan ikää, sitä kuinka kauan tämä on kentällä toiminut.^{xx} Kenttäkohtaisten sukupolvien – Bourdieu käyttää esimerkkeinä mm. taiteen kenttää ja yliopistomaailmaa, itse tarkastelen suomalaisen valokuvataiteen kenttää – yhteydessä voidaan puhua vanhat sukupolvet ja järjestykset haastavasta uudesta sukupolvesta. Tällöin kamppailu käydään uuden ja vanhan – poliittista, kulttuurista tai taloudellista määrittelyvaltaa pitävän – sukupolven välillä. Tämän artikkelin kannalta erityisen kiinnostava on Bourdieuun väite, että sukupolvet syntyvät koulutusjärjestelmässä: kyse ei ole välttämättä ollenkaan ikäryhmästä, vaan siitä että koulutusjärjestelmä luo yhteisiä intressejä ja siellä syntyvät myös ikäluokkien väliset intressiristiriidat. Tapaustutkimukseni kohdistaa huomion yhteen valokuvataiteen koulutuksen ympärillä Suomessa käytyyn sukupolvenmäärittelykamppailuun.

Tämän artikkelin käsittelemät tapahtumat ajoittuvat suomalaisen valokuvataiteen nk. legitimoitumisen kauteen, aikaan 1980-luvulta 1990-luvun puoleenväliin. Marjatta Tikkanen on esittänyt, että 1970-luku oli valokuvataiteen kentän rakentamisen kautta, jota seurasi valokuvaa taiteena kiinteyttävä ja legitimoiva kausi. Tätä sukupolvea on myöhemmin muisteltu sukupolvena, joka arvosti valokuvataiteen koulutusta, omistautui taiteelliselle työlle eikä pitänyt valokuvien myyntitoimintaa tavoiteltavana.^{xxi} Valokuvataiteilijoiden koulutuksen laajeneminen ja uudelleenorganisointi 1980-luvulla vakautti valokuvataiteen kenttää ja edisti valokuvan asemaa taiteena. Koulutuksen keskeiset paikat olivat Taideteollinen korkeakoulu (nyk. Aalto-yliopisto) ja Lahden taide- ja käsiteollinen oppilaitos (nyk. Lahden ammattikorkeakoulu). Taideteollisessa korkeakoulussa, joka Suomessa on antanut valokuva-alan korkeinta koulutusta siitä lähtien kun se vuonna 1973 sai korkeakoulun statuksen ja valokuvaus itsenäisen pääaineen aseman, oli 1980-luvulta asti myös mahdollista suorittaa tohtorin tutkinto valokuvataiteessa.^{xxii} Valokuvataiteen koulutuksen arvostuksen kasvu lisäsi opiskelijamääriä ja oppilaitokset tuottivat 1980-luvulla ennenkokemattoman määrän koulutettuja valokuvaajia, joista yhä useampi hakeutui taiteen piiriin.^{xxiii} Niinpä valokuvataiteen esikuvia ja oikeita tekotapoja määriteltiin yhä enemmän koulutuslaitoksissa. 1980-luvulla opetus kansainvälistyi Suomen ulkopuolelta tulevien luennoitsijoiden ja kurssien vetäjien ansiosta. Suomalaisissa valokuvaoppilaitoksissa vierailleista valokuvaajista haastatteluissa mainittiin mm. Diana Blok, Alfredo Jaar, Rosy Martin, Arno Rafael Minkkinen ja Martin Parr.

Haastatteluaineiston mukaan koulutus on ollut keskeinen tekijä myös valokuvataiteen viime vuosien kansainvälistymisessä. ”Jos Suomessa ei olis ollu tän kaltaista koulutusta niin ei suomalainen valokuvataide ja valokuvataiteen koulutus tietenkään olis tunnettua maailmalla”, arvioi valokuvaaja Tuovi Hippeläinen.^{xxiv} Koulutus myös tuki 1990-luvun puolesta välistä alkanutta kansainvälistymisen kaudeksi kutsuttua

kautta.^{xxv} 1990-luvun puolen välin jälkeen valokuvataiteen kentällä huomiota on herättänyt sukupolvi, jota määrittää opiskeluaikana syntynyt tapa nähdä kansainvälinen kenttä joko ensisijaisena tai yhtä luontevana toimintakenttänä kuin kotimainen, rationaalinen suhtautuminen valokuvien myyntiin ja myyntitoiminnan irrottaminen omasta taiteilijaidentiteetistä.

Rintamalinjat – värivalokuvaus ja mustavalkokuvaus

”...oli miltei sota.”

Jyrki Parantainen, 2007

1990-luvun alussa Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen laitoksella tehtiin erityisen voimakas panostus kansainväliseen opetukseen. Korkeakoulun johto halusi kansainvälistä opettajakuntaa kansainvälisten valokuvakoulujen mallin mukaan. ”Keskustelu paranee ja työmoraali nousee, kun saadaan tuntumaa siihen, mitä muualla tapahtuu”, kuvallisen viestinnän osaston johtaja Sakari Sunila perusteli vuonna 1991 Helsingin Sanomissa kansainvälisten opettajien tuomien vaikutteiden merkitystä.^{xvi} 1990 Valokuvataiteen laitokselle valittiin vierailevaksi professoriksi brittiläinen Martin Parr ja seuraavana vuonna apulaisprofessoriksi Parrin rinnalle amerikansuomalainen Arno Rafael Minkkinen.^{xvii} Kansainvälisten vieraiden vaikutus levisi myös koulun ulkopuolelle, sillä Minkkinen opetti myös Lahdessa ja *Valokuva*-lehti esitteli ahkerasti Taideteollisessa korkeakoulussa vierailevien opettajien tuotantoa ja ajatuksia.^{xxviii}

Uusia koulutustavoitteita ja esteettisiä esikuvia pyrittiin ymmärtämään sukupolvimuutoksina, joille löydettiin myös muutoksen henkilöivä johtohahmo. Kahtiajaon edustajiksi nostettiin kaksi kansainvälistä valokuvaajaa: Pentti Sammallahti (s.1950) ja Martin Parr (s. 1952). Monet haastateltavat muistelivat, että Martin Parrin professorin aikoihin (1990–1992) Taideteollisessa korkeakoulussa tehtiin rintamalinjojen vetoa. Valokuvaaja Jyrki Parantainen sanoi, että Parrin professorin aikana laitoksella ”oli miltei sota”, koska opiskelijat valitsivat leirinsä ja asettuivat joko ”Parrin edustaman värivalokuvauksen puolelle tai mustavalkoisen käsityön tekemisen puolelle.” Riippumatta siitä, kuinka tiiviisti valokuvauksen opiskelija koki kuuluvansa jompaankumpaan leiriin, jakautuminen leimasi kuvaajan, ja ”vuosikausia oli se leima otsassa”. Opiskelijat kokivat painetta kuulua tulevaan sukupolveen, mikä tuossa tilanteessa merkitsi Parrin edustamaa yhteiskunnallista väridokumentarismia. Parantaisen mukaan ”siihen aikaan alkoi tulla kovana boomina täntyyppinen värikuvaaminen ja tietynlainen saksalainen kuvaaminen. Oli sillä sitten tekemistä yhteiskunnan kanssa tai ei, jos jokin näytti vanhanaikaisella sitä joutui perustelemaan itselleen aika paljon.”^{xxix} Parrin ja Sammallahtien välille luotua sukupolvijakoa leimasi paitsi suhtautuminen dokumentaristiseen perinteeseen ja värin käyttöön, myös valokuvataiteilijan asenne taiteellista työtä ja markkinointia kohtaan.

Karismaideologia mustavalkoisen dokumentaarisen valokuvan vakuutena

”... sun velvollisuutesi on tehdä taidetta.”

Jyrki Parantainen, 2007

Pentti Sammallahti oli jo 1990-luvun vaihteessa kansainvälisesti tunnettu valokuvaaja. Hänen valokuvan painomenetelmien taitonsa ja niiden valokuvataiteelliset sovellukset vetivät ulkomaisia opiskelijoita Taideteolliseen korkeakouluun tutustumaan niihin.^{xxx} 1960-luvulla valokuvaajan uransa aloittanut Sammallahti on haastattelujemme mukaan ollut esikuva monelle 1970-luvun lopulla ja 80-luvulla opiskelleelle suomalaiselle valokuvaajalle. Hän on Suomessa ensimmäisiä valokuvaajia, joka on tehnyt elämäntyönsä nimenomaan valokuvataiteilijana.^{xxxi} Vuodesta 1974 Taideteollisessa korkeakoulussa opettanut Sammallahti oli haastattelujen perusteella paitsi tärkeä opettaja, Sammallahden tuotannon kautta myös kansainvälisten mustavalkokuvauksen mestarien, kuten Josef Koudelkan, Robert Frankin, Henri Cartier-Bressonin valokuvat on kotimaista heijastuspintaa ovat saaneet.

1960-luvun lopulta asti Suomessa tehtyä valokuvausta oli pitkälti hallinnut mustavalkoinen dokumentarismi.^{xxxii} Dokumentaariseksi luettujen kuvien muoto ja estetiikka eivät silti edes 1970-luvulla olleet yhtenäisiä, vaan käsite ”mustavalkoinen dokumentarismi” on sisältänyt monia tavoitteiltaan ja estetiikaltaan erilaisia ja ristiriitaisia pyrkimyksiä. Olli Haapio on hahmotellut Suomalaisen dokumentarismin viime vuosikymmenten linjoja nimeämällä 1970-luvun lopun dokumentarismien ääripääit soiaaliseksi ja klassiseksi dokumentarismiksi. Sosiaalisen dokumentarismin jyrkkien kontrastien, suoran vaikuttamisen ja yhteiskunnallisiin oloihin puuttumisen rinnalle oli 70-luvulla kasvanut klassisen dokumentarismin kuvaajakunta, joka painotti valokuvan yksityiskohtia, rakenteen harmoniaa ja sävykästä vedostamista. Valokuvan monistettavuus sai rinnalleen käsin tehtyjä yksittäiskappaleita. Jos ensin mainitun sosiaalisen dokumentarismin tunnusmerkkeinä olivat mm. Ismo Höltön ja Mikko Savolaisen kuvaama yhteiskunnallisen epäoikeudenmukaisuuden raportti *Suomea tämäkin* (1970) tai Pertti Hietasen ankara alkoholistikuvaus *Kilometri keskustasta* (1971), niin jälkimmäinen klassinen dokumentarismi sai merkkipaalunsa Pentti Sammallahden valokuvissa. Sammallahden valokuvissa kiteytyivät klassiseksi tai humanistiseksi dokumentarismiksi kutsutun valokuvauksen tavoitteet.^{xxxiii} Vuonna 1979 julkaistusta *Cathleen ni Houlihan – Irlantilaisesta kuvasalkusta* lähtien Sammallahti suuntautui myös valokuvan painomenetelmiin ja äärimmilleen viimeisteltyihin vedoksiin ja portfolioihin.^{xxxiv}

Vuonna 1986 *Valokuva*-lehdelle antamassaan haastattelussa Sammallahti korosti, että kuvassa tärkeitä ovat toki valokuvan ilmaisulliset ominaisuudet, mutta niiden ohella ”painaminen on kiinnostanut minua aina, kuten koko käsityöpuoli valokuvassa muutenkin. En tarkoita tällä käsityöläisyyttä ammattina, ammattinäppäryytenä ja suorituksena vaan syvyysuunnassa itsensä toteuttamisena.”^{xxxv} Sammallahden ympärille kerääntyikin painokuvainnostuksesta, pimiötyöskentelystä ja sävykkästä vedostuksesta-



Pentti Sammallahhti: *Solovetski, Vienanmeri*, 1991 (yllä) ja *Solovki, Venäjä* 1992 (alla). Suomen valokuvataiteen museon kokoelmat.

ta tunnettu ryhmä, jota haastatteluissa usein kutsuttiin ”painohuoneen pojiksi” tai ”samentitakkijengiksi”. Ryhmään kuuluivat Sammallahden lisäksi mm. Kristoffer Albrecht, Taneli Eskola, Ritva Kovalainen ja Kari Holopainen, joiden valokuvat teknisen ihanteen yhtenäisyydestä huolimatta olivat sisällöllisiltä tavoitteiltaan hyvinkin erilaisia.

Haastattelujen perusteella eri valokuvaajat oppivat Sammallahdelta eri asioita: toiset oppivat käsityön arvon, toiset enemmän suhtautumista maailmaan.^{xxxvi} Jyrki Parantainen sai Sammallahdelta vahvistuksen päätökselleen omistautua valokuvataiteilijan uralle: ”Muistan sen päivän, jolloin mä tein päätöksen. Se oli silloin kun mä tein mun lopputyötäni. Se oli kuuma kesäpäivä siellä [Taideteollisen korkeakoulun] ysikerroksessa siellä ylimmässä huoneessa, ullakkostudiossa, mä tein mun portfoliokansiota koko kesän siellä huoneessa, mieletön helle... [valokuvaaja Ilkka] Halso teki omaa lopputyötään siellä pimiön puolella. Oltiin kaksistaan siellä koko kesä. Menin sinne aina kahdeksalta ja lähdin illalla yhdeksältä. Mä totesin, että tää on aikaa vievää puuhaa tää taiteen tekeminen. Että tulevaisuuden kuva on se, että teen aina omasta mielestäni puolivillaisesti jotain lehtikuvaa ja puolivillaisesti taidetta.” – ”Sitten se liittyi osittain sellaisen ajatukseen, että kun Sammallahti oli mulle kova vaikuttaja asenteeltaan... iso vaikuttaja... meillä oli niitä yöllisiä keskusteluja ja jonain yönä se sanoi mulle, että sun velvollisuutesi on tehdä taidetta.”^{xxxvii}

Sammallahti edusti 1980-luvun ja 90-luvun alun Suomessa tyypillistä näkemystä, että valokuvataiteilijana toimiminen vaati omistautumista taiteelliselle työlle. Valokuvaajan vakuuttavuus taiteilijana perustui siihen, että hän ei tehnyt kaupallisia töitä, jotka olisivat vieneet taiteellista uskottavuutta.^{xxxviii} Vaatimus valokuvataiteelle omistautumisesta 1990-luvun alussa tulee suhteuttaa siihen, että mahdollisuus päätoimisena valokuvataiteilijana toimimisen oli hyvin etuoikeutettua, koska se oli ollut mahdollista Suomessa vasta 1980-luvulla ja silloinkin vain hyvin vain hyvin harvoille, valokuvalle suunnatun pienen valtionrahoituksen takia.^{xxxix} Valokuvataiteen myynti ei ollut kehittynyt, eikä sitä edes pidetty valokuvan monistettavaan luonteeseen soveltuvana. Apurahojen, joita jaettiin vain hyvin harvoille, lisäksi opetustyö oli hyväksytty tapa elättää valokuvataiteilija. Valokuvataiteeseen suuntautuneet opiskelijat koulutettiin Taideteollisessa korkeakoulussa vieroksumaan kaupallisuutta: ”Kaikki tämmönen poseeraaminen, myyminen, kaupallisuus, niin kyllä sitä tuli ainakin rivien välistä kritisoitua, jos opiskelijat teki,” muisteli Jan Kaila.^{xl} Valokuvataiteen myyntiä tai yleistä julkisuutta ei pidetty tavoiteltavana. ”On ehdottoman tärkeää, että ei ala toimia niin kuin yleisö haluaa ja, eikä tee työstään tuotemerkkiä. Tuotemerkit kuuluvat taidekaupan piiriin, merkitsevät sen ehtoihin alistumista. Sitä ei voi pitää tavoittelemisen arvoisena”, jatkoi Sammallahti Valokuva-lehdessä vuonna 1986.^{xli} Kuten edellinen lainaus osoittaa, valokuvataiteilijat vaalivat myös julkisuudessa käsitystä kaupallisuutta vieroksuvasta taiteilijakuvasta, jolla erottauduttiin kaupallisen käyttökuvan tekijöistä.

Puhtaasti taiteelliseen työhön sitoutumista vaativaa taiteilijakäsitystä on kutsuttu karismaideologiaksi. Pierre Bourdieu lanseerasi karisma-termin taidekentälle teoksessaan *The Field of Cultural Production*. Bourdieu kirjoittaa, että karismaideologian

mukaan korkeataide pyrkii irti tavanomaisen taloudesta ja tähtää siihen, että se tulevaisuudessa luo oman kysyntänsä.^{XLII} Ottaen huomioon suomalaisen valokuvataiteen vastainstitutionalisoituneen aseman, 1990-luvun alun Suomessa Bourdieun ideologinen ja tulevaisuuteen suuntautunut visio on varmasti tuntunut houkuttelevalta. Samaa ajankohtaan sijoittuvan kiinnostavan aineiston muodostavat Sari Karttusen vuosina 1994–1995 tekemät 36 valokuvataiteilijan haastattelua. Tekemiinsä haastatteluihin perustuen Karttunen on hahmotellut käsityksiä 1990-luvun alkupuolen valokuvataiteilijan ammatista. Karttusen mukaan vallalla oli karismaattinen käsitys valokuvataiteilijuudesta: valokuvataiteen koulutuksen vahvistumisesta huolimatta synnynnäinen kutsumus taiteen tekemiseen yhä edelleen ohitti hankittujen taitojen synnyttämän motiivin. Intohimo taiteen tekemiseen, omaa visiota, taiteellista näkemystä ja sen koskemattomuutta todistettiin taloudellisella pyyteettömyydellä ja tinkimättömyydellä. Valokuvataiteilijuutta osoitettiin taloudellisen riskin otolla.^{XLIII}

Miksi karismaattista, kaupallisuutta vieroksuva taiteilijäkäsitys sitten korostettiin, vaikka valokuvataiteilijat mm. Sammallahti kuitenkin myös myivät valokuviaan? Valokuvataiteen kentän kiinteytymiselle oli edullista että sukupolvi tukeutui karismaattiseen taiteilijäkäsitykseen. Se painotti vertaisarvioinnin merkitystä ja sen palkinto tuli kentän sisältä. Käytimme toisinaan tutkimusryhmässä termiä ”valokuvataiteen varusmiespalvelu”^{XLIV} puhuessamme suomalaisen valokuvataiteen eteen tehdystä positiivisesta velvollisuudentunteesta kumpuavasta työstä. Varusmiespalvelu-termi on peräisin valokuvaaja Stefan Bremeriltä, joka käytti ilmaisua 1990-luvun kansainvälisesti menestyneiden valokuvaajien tuntemasta velvollisuudesta ja halusta opettaa Suomessa. ”Valokuvaajien kesken solidaarisuus on pysynyt hyvänä. Kaikki menestyneet kuvaajat suorittavat kuin varusmiespalvelun toimimalla opettajina, antavat takaisin saamaansa”, Bremer sanoi Helsingin Sanomien haastattelussa 2003.^{XLV} Jyrki Parantainen kommentoi Bremerin huomiota: ”Ymmärrän, mitä Steffe [Bremer] tarkoittaa, kun olen itse ollut sen jatkumon osana. Niin tärkeitä ja sellaisella intensiteetillä mulle on asioita tarjottu ja suotu, että siinä on sellaisessa kiitollisuudenvelassa, että haluaa jatkaa sitä hyvää kehää. Vaikka kukaan ei tulisi paheksumaan, vaikka sinne ei menisi opettamaan, mutta kun jotkut on pitänyt susta niin lujasti huolta ja potkineet ja pitäneet huolta, vähän kuin äiti antaa lapselleen ja lapsi eteenpäin. Nyt mä näen että siellä on mun omia oppilaita opettamassa siellä. Joku kaunis epäitsekkyys, ihmeen kauan se on jatkunut, katsotaan nyt sitten milloin se menee poikki. Ehkä se on se taiteilijäkäsitys myös, jollain tavalla Sammallahten malli.”--- ”Miten voisi pysyä paremmin terävänä ajatuksissaan, kuin opettaa kriittisiä ja taitavia opiskelijoita.”^{XLVI} Sittenmin ”varusmiespalvelu” on omassa mielessäni laajentunut kuvaamaan tätä 1980-luvun lopun ja 90-luvun alun sukupolvea, joka painotti valokuvataiteen koulutuksen merkitystä ja suomalaisen valokuvataiteen omaa identiteettiä ja jota leimasi innokas ja pitkälti vapaaehtoisuuteen perustuva työ valokuvataiteen kentän kiinteyttämiseksi.

Intensiivinen työ kentän vahvistamiseksi ei koskenut ainoastaan valokuvaajia, vaan suurta osaa kaikista kentän toimijoista. Tärkeänä esimerkkinä mm. *Valokuva*-lehti, jolla

oli olennainen rooli valokuvataiteen oman kotimaisen kentän vahvistajana, sillä se teki eroa käyttökuvan muotoihin ja profiloitui nimenomaan valokuvataidetta esitteleväksi ja siitä kirjoittavaksi lehdeksi.^{XLVII} *Valokuva*-lehti mainittiin haastatteluissamme tärkeänä valokuvataiteen kentän kokoajana, valokuvaajien tukijana ja kansainvälisten ilmiöiden esittelijänä. Vuosina *Valokuva*-lehden 1991–1996 päätoimittajana toiminut Kati Lintonen arvioi, että lehti varmasti vaikutti siihen, että koulutettujen valokuvaajien merkitystä korostettiin. Valokuva-alan koulutusta pidettiin valokuvataiteen laadun takeena ja siksi valokuvaajien lopputöitä, opiskelijahankkeita ja muista koulutukseen liittyviä projekteja mielellään esiteltiin lehdessä.^{XLVIII}

Bremerin ja Parantaisen lainauksissa sukupolvien välistä suhdetta ei yllättäen kuvaakaan kamppailu ja taistelu vallasta, vaan jatkuvuus ja huolenpito. Parantaisen jopa vertasi opettaja-oppilassuhdetta perheen sisäiseen sukupolveen, jossa vanhempi hoivaa ja siirtää elämäkokemuksensa lapselle. Mielestäni on kuitenkin syytä muistaa, että kyse on sukupolvesta, joka rakensi suomalaisen valokuvataiteen kenttää ja koulutti sille jatkajia. ”Valokuvataiteen varusmiespalvelu” oli sidoksissa ensisijaisesti valokuvataiteen koulutukseen, sillä koulutus toimi kentän vahvistamisen aikoihin kenttää määrittävänä erontekona harrastelijoihin ja käyttökuvan tekijöihin. Se toimi myös takuuna sille, että kouluttavat ja kenttää kiinteyttävät toimijat eli ”varusmiehet” pääsivät muovaamaan kentästä sellaisen, että sillä toimiminen oli heille mielekästä. Tämä korostuu erityisesti silloin, kun toimintakenttä on suhteellisen suljettu ja kotimainen, kuten Suomessa osin vielä 1990-luvun alkupuolella oli. Ja kääntäen: jos kotimaisen kentän vahvistamista ei pidetä merkityksellisenä, myös sen kiinteyttäminen varusmiespalvelulla vähenee.

Haastajana brittiläinen väridokumentarismi

”we were ruffling feathers around us...”

Martin Parr, 2012

Sammallahden ”vastapari”, brittiläinen valokuvaaja Martin Parr kutsuttiin Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen kaksivuotisen professuurin haltijaksi vuonna 1990.^{XXXIX} Valokuvissaan Martin Parr käsitteli dokumentaarisen ilmaisun ja värivalokuvauksen avulla erityisesti brittiläisen yhteiskunnan ilmiöitä. Hän oli tunnettu myös suorasukaisesta salaman käytöstään, joka korosti kameran läsnäoloa ja irrotti humanistisen dokumentaristisen valokuvauksen perinteestä. Parr vieraili Suomessa ensimmäisen kerran vuonna 1987, jolloin hän osallistui maamiehensä valokuvaaja Paul Grahamin ja valokuvaaja-teoreetikko Victor Burginin kanssa Valokuvakeskus Nykyajan järjestämään Tampere Valokuva 1987 tapahtumaan.^L Samana vuonna *Valokuva*-lehti julkaisi Paul Grahamin ja Martin Parrin haastattelun, jossa Parr sanoi, että vakava värikuvaus on vielä nuori asia. Omien sanojensa mukaan hän pyrki valokuvissaan irrottautumaan sekä ennakkokäsityksistä, kuten sitoutumisesta mustavalkoiseen valokuvaan, että omista epämiellyttävistä tuntemuksistaan.

Tämän takia häntä oli Britanniassa arvosteltu työväenluokan hyväksikäytöstä *The Last Resort* -sarjan yhteydessä. Parr kertoi, että häntä haukotutti sana ”dokumenttikuvaus”, koska se tuntui jo terminä ikävystyttävältä. Perinteinen dokumenttikuvaus katseli maailmaa ”humanismin silmälappujen läpi”, jotka saivat työt näyttämään romanttisilta. Pitämissään työpajoissa Parr ja Graham kertoivat huomanneensa, että värinegatiivin halveksinta olivat väistymässä. Suomalaisen valokuvaajien kuvia he kommentoivat, että ”ne tuntuivat aika pehmeiltä ja humanistisilta. Ehkä tämä teidän kuuluisa konsensus vaikuttaa myös taiteisiin...”^{LI}

Vuonna 2012 tekemässäni haastattelussa Parr kertoi, että Sakari Sunila ja korkeakoulussa opettanut brittiläinen Philip Dean tekivät aloitteen yhteistyöstä ja kutsuprofessuurista ja Taideteollisen korkeakoulun rehtori Yrjö Sotamaa tuki Sunilaa tämän kansainvälistymispyrkimyksissä. Helsingin professuurinsa tavoitteita Parr muisteli sanoin: ”Ennen kaikkea halusin näyttää erityyppisiä dialogeja, erityyppisiä tapoja kuvata, kuinka käyttää värejä vakavana medianä.” – ”Tehdä mediasta hauska, jännittävä, demokraattinen, avoin. Kaikkea tätä valokuva välittää oikein hyvin. Sitä ei totisesti tapahtunut Helsingissä. Täällä valokuvaus oli referentiaalista, sisäänpäinkääntynyttä, mustavalkoista.” – ”Se oli yritys avata sisäänpäinkatsovaa lähestymistapaa, varsinkin kun Helsingissä ajateltiin, että se oli se ainoa lähestymistapa.”

Rastenberger: ”Tullessasi Suomeen ja Helsinkiin...”

Parr: ”...tulo Britanniasta Suomeen oli kulkemista takaperin!”

Rastenberger: ”Mistä syystä?”

Martin Parr: ”Valokuva täällä oli mustavalkoista, piktorialistista, humanistisen valokuvauksen dominoimaa...”^{LII}

Suomessa Parr herätti sekä epäluuloja että innostusta aggressiivisen kuvaustapansa, yhteiskunnallisten kysymyksenasettelujen ja värin käytön takia. Yhtäältä Parrin edustaman ”uuden brittiläisen väridokumentarismien” koettiin sotivan humanistiseen valokuvaukseen kuuluvaa kuvattavien arvostusta vastaan. Kuten valokuvaaja Jyrki Parantainen asian muotoili: ”Se väri ei ollut se pointti, vaan minkälainen kuvaus... Asenne siihen sisältöön ja kohteisiin oli se, mitä silloin vieroksuin paljon. Eli just Martin Parr -tyyppinen kuvaus, joka oli mun mielestä suorastaa kuvattavaa hyväksikäyttävää.”^{LIII} Toisaalta häntä pidettiin suomalaisen valokuvauksen kenttää virkistävänä tekijänä, joka oli tervetullut hämmentämään ”suomalaisen valokuvan pakkoliikkeistä taiteellisuutta”.^{LIV}

Parrin oppilaina ollut valokuvaaja Henrik Duncker puolestaan muisteli 1990-luvun vaihteen Valokuvataiteen laitoksen innostunutta ilmapiiriä ja ”hyvää imua”. ”Me oltiin varmaan niitä ensimmäisiä vuosikursseja, jotka [Taideteollisessa korkeakoulussa] rupe- si tekemään pääsääntöisesti värillä. Luulen, että taustalla on Sakari [Sunila] vaikuttanut. Jos ajattelen sitä faktisesti, niin varmasti se oli Philipin [Dean] välitön vaikutus, koska jos ajatellaan meidän ykkös- ja kakkoskurssia, niin opettajista Kaila oli ainoa, joka teki värityötä.”^{LV} Sakari Sunilan ja Philip Deanin ohella haastatteluissa Jan Kaila nousi esiin

paitsi värikuvan kanssa työskentelijänä, myös tärkeänä opettajana ja keskustelijana.

Duncker oli osa opiskelijaryhmää, joka Sunilan johdolla oli kokeillut vuorovaikutteisen ja lavastetun dokumentarismien menetelmiä.^{LVI} Lopputyökseen hän toteuttikin yhdessä Yrjö Tuunasan kanssa suomalaista maaseutua ja maataloutta käsittelevän *Viljelijän sopimus – Hay On the Highway* (1993). Se oli vuorovaikutteinen dokumentaarinen värivalokuvien toteutettu kuvaushanke, joka julkaistiin sekä näyttelynä että omakustanteisena valokuvakirjana. Lopputyönsä kirjallisessa osuudessa Duncker määritteli, että hankkeessaan valokuvaajat olivat ”tarjonneet räikeän vastakohdan introvertille modernistiselle näkökulmalle, sivuuttaneet teoreettisen postmodernin mallin tylsänä sekä näpäyttäneet luutuneita dokumentaarisia ajatusmalleja. Siihen tarvittiin aimo annos sovellettua klassismia ja isoja värinegatiiveja”.^{LVII} Valokuvasarjaa varten kuvatut ihmiset olivat mukana suunnittelemassa kuvia, jotka lavastettiin ja rakennettiin Vihdin ja Hankasalmen mautille. *Viljelijän sopimus* oli näytelty ja lavastettu valokuvadokumentti, joka halusi ottaa ihmiset – enemmän ja vähemmän lopputulokseen vaikuttaen – mukaan valokuvien suunnitteluun ja rikkoa perinteistä maaseutukuvastoa. Duncker ja Tuunanen voittivat vuonna 1993 kyseisellä *Viljelijän Sopimus – Hay on the Highway* -kuvasarjallaan European Photography -palkinnon. Kilpailuun sitä oli ehdottanut Pohjoisen valokuvakeskuksen taiteellinen johtaja Jan-Erik Lundström. Näyttely lähti kiertämään ja kiersi vuosien 1993 ja 1996 välillä kymmenissä paikoissa ympäri Suomea, Eurooppaa ja Australiaa sekä yksityisnäyttelynä että festivaaleilla.

”Ensimmäinen Helsinki School -kirja”

Saapuessaan Taideteollinen korkeakouluun professoriksi, Martin Parr sanoi *Valokuva-lehdessä*, että hän toivoo kokemuksensa mahdollistavan nuorten suomalaisten valokuvaajien läpimurrot kansainvälisille markkinoille.^{LVIII} Myös Duncker muisteli, että alusta alkaen Parr korosti opiskelijoille kansainvälisyyden merkitystä: ”oli metodi sitten mikä hyvänsä, niin sitten kun tekee jotain, tekee sen kansainväliselle yleisölle”.^{LIX} Parrin rohkaisu vaikutti, sillä *Viljelijän Sopimus – Hay on the Highway* -hanke oli 1990-luvun alkupuolella näyte omaehtoisesta markkinoinnista ja henkilökohtaisten suhteiden merkityksestä kansainvälistymistoiminnassa. Valokuvanäyttelyn markkinoinnin Duncker ja Tuunanen hoitivat itse, joten ”...alkoi vimmattu markkinointirumba. Siinä meni tolkuttomasti aikaa, kun sitä yritti kaupitella.” Harkitusta markkinointisuunnittelusta kertoo, että *Viljelijän Sopimus* -kirja toimi paitsi itsenäisenä teoksena myös näyttelyhankkeen pr-työkaluna. Lähtökohtaisesti kansainväliselle yleisölle suunnatusta hankkeesta kertoo, että kirja tehtiin suomen- ja englanninkieliseksi. Levityssopimukset solmittiin Suomen lisäksi Britanniaan ja Usahan. Vuonna 1992 perustettu NÄKY (sittemmin FRAME – Finnish Fund for Art Exchange), jonka tarkoituksena oli valtiollisella rahoituksella tukea orastavaa kulttuurivienttiä, ei vielä koskettanut *Viljelijän sopimus* -hanketta. Valokuvaajien oman yritteliäisyyden lisäksi näyttelyn markkinointia edistivät kansainvälisillä taide-

kentillä tunnustettujen ihmisten henkilökohtaiset verkostot. *Viljelijän sopimus* osallistui vuonna 1993 valokuvafestivaaliin Bratislavassa, Slovakiassa tutkija ja kuraattori Leena-Maija Rossin kuratoimana ja samana vuonna Tukholman Modernin Taiteen Museossa Jan-Erik Lundströmin ansiosta. Myös Martin Parr auttoi hankkeen markkinoinnissa: ”tarjosin heille kontaktejani ja sitä näytettiin Britanniassa”. Tässä mielessä *Viljelijän sopimus* oli näyte sittemmin vallitsevaksi muodostuneesta asiantuntijuuteen ja henkilökohtaisiin suhteisiin perustuvasta toimintatavasta kansainvälisellä taidekentällä.^{LX}

Lopputyönsä raportissa Duncker yllättäen käsittelee tuottajaportaan ja projektinhallinnan näkökulmaa taiteellisessa työssä. Tekstissä perätään projektinhallinnan ja design managementin opetusta olennaiseksi osaksi valokuvaopintoja. ”Koulustamme puuttuu oppiaine, joka käsittelee projektinhallintaa, oman työn myymistä, rahoittamista ja PR-toimintaa.”^{LXI} Karismaattisen taiteilijakuvan ollessa ideaalina valokuvateosten markkinoinnin, ainakaan opiskelijana, ei ollut aiemmin ollut tavallista eikä siihen oltu kannustettu. Haastattelussa Duncker korosti, että jälkeensä ajatellen hankkeen markkinoinnissa tärkeää oli se, että hän ei tehnyt sitä yksin, vaan yhdessä Tuunasen kanssa, ja että hankkeella oli Martin Parr taustatukena Valokuvataiteen laitoksella: ”...opiskelijayhteisö ja valokuvataiteen laitos ja tekemisen meininki. Ne jollakin tavalla toi sitä turvallisuutta, että siinä uskalsikin painaa menemään myös siinä pr-puolella hirmu vahvasti.”^{LXII}

Vain pari vuotta *Viljelijän sopimuksen* jälkeen Taideteollinen korkeakoulu palkkasi Timothy Personsin nostamaan taideteollisen korkeakoulun profilia ja markkinoimaan valokuvaa. Rehtori Yrjö Sotamaan aloitteesta alettiin rahoittaa Helsinki School -vientihanketta ja Gallery TaiKin toimintaa.^{LXIII} Vaikka Gallery TaiK / Helsinki School oli aluksi Taideteollisen korkeakoulun rahoittama hanke ja siinä mielessä erosi Dunckerin ja Tuunasen kansainvälistymis- ja markkinointipyrkimyksistä, yhtenevyyksiäkin opiskelijan näkökulmasta on: On oppilaitoksen tuki, joko yksittäisen opettajan tai suuremman vientihankkeen muodossa sekä taidemaailmassa vaikuttava hahmo, jonka henkilökohtaiset suhteet edesauttavat opiskelijoiden teosten markkinointia ja kansainvälistymistä. Myös Timothy Personsin henkilökohtaiset suhteet taidemaailmassa ovat olleet aivan olennaisia Helsinki Schoolin toiminnalle. Siten viime vuosina paljon huomiota saanut Persons vetämä Helsinki School -hanke asettuu osaksi aiempaa kansainvälistymistoimintaa. Tätä taustaa vasten Martin Parrin lausuma ”Minun arvioni mukaan TÄMÄ on ensimmäinen suomalainen... Helsinki School -kirja” hänen selaillessaan vuonna 2012 Dunckerin ja Tuunasen *Viljelijän sopimus* -teosta, ei kuulosta ainoastaan provosoinnilta.

Martin Parrin jalanjäljissä myös Henrik Duncker ja Yrjö Tuunanen edustivat 1990-luvun alun karismaideologialle vastakkaista taiteilijakuvaa. Paitsi suhteessa oman työn aktiiviseen markkinointiin, kyse oli myös taiteellisen työn ja käyttövalokuvan kivuttomasta yhdistämisestä. Duncker sanoi pitäneensä Parria esikuvanaan tavassa, jolla tämä lomitti taiteellisen ja journalistisen valokuvaamisen: ”mulla jäi kytemään hyvin vahvasti tavoite siitä, että ei oo erikseen niin sanottua taiteellista tuotantoa ja erikseen sitä millä tehdään leipä. Vaan pyrkimys siihen, että nää limittyä toisiinsa luontevalla tavalla.” Kuvaajat myös hankkivat aktiivisesti sponsoreita hankkeelleen ja kertoivat siitä julkisesti.^{LXIV} Kaikki va-



Kansi sekä aukeama kirjasta Henrik Duncker ja Yrjö Tuunanen: *Viljelijän sopimus – Hay on the Highway*, 1993. Aukeamalla (s. 22–23) Yrjö Tuunanen valokuva Pauli, Ritva ja Lauri Raivio, Pirttitaipale.

lokuvaajat, erityisesti karismaattisessa polvessa, eivät katsoneet Dunckerin ja Tuunasen markkinointihenkisyyttä hyvällä. Karismaideologia oli vielä vahva.

Nuorten taiteilijoiden kansainvälistymistä käsittelevässä tutkimuksessa *Kun lumipallo lähtee pyörimään* Sari Karttunen on käynyt läpi viimeaikaisiin tutkimuksiin perustuvia käsityksiä taiteilijoiden suhtautumisesta taiteilijan ammattikuvan muutoksiin.^{LXV} Sekä haastatteluaineistomme että Karttusen tutkimus osoittaa, että karismaattisen taiteilijakäsitys on väistymässä rationalisoitumisen ja professionalisoitumisen tieltä. Taiteilija on liukumassa kohti yksityisyrittäjän kaltaista ammatinharjoittajaa muiden ammatinharjoittajien joukkoon. Asia ilmaistiin tiivistetysti Veli Granön haastattelussa.

Veli Granö: ”Ennen kaupallisuutta katsottiin pahasti, nykyään kaupallista orientoitumista ei enää.”

Sari Karttunen: ”Siinä on myös jotain sellaista professionalismin lumoa, että oppii hoitamaan asiat niin että pärjää kansainvälisessä taidemaailmassa, saa pärjäämisestä tyydytystä.”

Myös opettajana ja Taideteollisen korkeakoulun dekaanina viime vuosikymmenien muutosta useissa eri rooleissa seurannut valokuvataiteilija Tuovi Hippeläinen totesi, että ”se mystinen taiteilijakuva on kaatunut aikapäiviä sitten.”^{LXVI}

Sukupolvieron teon katalysaattori

”...me nuoret edustettiin sille sellaista mahdollisuutta näyttää, että täältä pesee...”

Veli Granö, 2007

Vaikka kamppailu tulevien sukupolvien kouluttamisesta 1990-luvun alun Taideteollisessa korkeakoulussa määriteltiin nimenomaan Marin Parrin ja ”painuhuoneen poiki-en” väliseksi, haastattelujen mukaan taustalla usein vaikutti kuvallisen viestinnän laitoksen johtaja Sakari Sunila. Monet haastateltavat korostivat Sunilan vaikutusta mm. valokuvataiteen koulutuksen kansainvälistymisessä, värivalokuvan aseman vahvistumisessa Taideteollisen korkeakoulun opetuksessa ja oppilaitosten rajojen yli valokuva-taiteen kentän muotoutumiskahinoissa.^{LXVII} Lahdessa opiskellut Veli Granö kertoi, että hän oli opiskeluaikanaan Sunilan kanssa tekemisessä melkein yhtä paljon kun omien opettajiensa kanssa. Sunila esitteli Granölle kansainvälistä valokuvakirjallisuutta ja valokuvaajia, tämän käydessä viikonloppuisin Helsingissä näyttelykierroksilla: ”se näytti kaikkia kirjoja mitä se oli saanut ulkomailta ja ihan sellaisia mitä en olisi missään muualla voinut nähdäkään... kriittinen persoona ja hankala persoona... veti omaa linjaansa, jota ei kyllä kaikki voineet sulattaa.”^{LXVIII}

Haastattelujen mukaan juuri Sunila oli erityisen kiinnostunut opiskelevasta valokuvaajasukupolvesta ja värivalokuvauksen opetuksesta Taideteollisessa korkeakoulussa ja

sitä kautta rakentui sukupolviasetus mustavalkokuvauksen ja värikuvauksen välille. Mustavalkokuva oli hallinnut opetusta Taideteollisen korkeakoulun valokuvauksen laitosella koko 1980-luvun, eikä värivalokuvaa koettu kiinnostavaksi ilmaisumuodoksi. Leena Saraste muisteli, että ”[Värivalokuva] oli vaan pakkopulla. Sammallahti opetti ja Kelaranta opetti ja Ben Kaila opetti ja he olivat kaikki niitä mustavalkoisia. Sieltä puuttui sellaiset ihmiset. Sen takia Parr varmaankin piti tuoda, että saataisiin uusi kunnollinen keulakuva, joka saisi ihmisiä liikkeelle väriin päin. Ja siellä oli uusi sukupolvi, joukko joka lähti siihen.”^{LXIX} Myös 1980–90-luvun vaihteen ”uusi sukupolvi” eli opiskelijoina ja vastavalmistuneina valokuvakuvaajina toimineet allekirjoittavat tämän: ”Sehän [Sunila] oli kaatamassa tätä suomalaisen valokuvauksen mustavalkokuvauksen aikakautta. Se oli todella aggressiivinen kommentissaan ja me nuoret edustettiin sille sellaista mahdollisuutta näyttää, että täältä pesee ja näin tehdään tätä valokuvausta taiteeksi... todellista valokuvausta”, kertoi Veli Granö.^{LXX} Myös Jyrki Parantaisen mielestä Sunila päivitti Taideteollisen korkeakoulun valokuvaopetusta: ”Ei voi kyllä väheksyä Sunilan vaikutusta, nykyaika tuli kehiin ja pikkuhiljaa alkoi limittyä ja sekoittua yhteenkin.”^{LXXI} Sunilan ohella aivan keskeinen värivalokuvauksen leviämisen kannalta oli brittiläinen Philip Dean, ”joka oli saatu sinne laittamaan alulle värillä tekemisen mahdollisuudet”^{LXXII} ja joka aktiivisesti kirjoitti värivalokuvauksesta *Valokuva*-lehteen ja siten esitteli ajan anglo-amerikkalaisen tradition Suomen valokuvataiteen kentälle.

Värivalokuvaus – sukupolvikysymyskö?

”Nykyään ihmiset eivät edes ymmärrä millainen ’issue’ väri oli Suomessa parikymmentä vuotta sitten.”

Martin Parr, 2012

Vaikka värivalokuvauksen tulo suomalaisen valokuvataiteen kentälle henkilöityikin 1990-luvun alussa koulutuksen kasvaneen määrittelyvoiman takia Taideteollisessa korkeakoulussa opettaneeseen Martin Parriin,^{LXXIII} väriä oli käytetty ja siitä oli keskusteltu valokuvataiteen piirissä pitkin 1980-lukua.^{LXXIV} Jo 1970-luvun puolella muutamat valokuvaajat (mm. Caj Bremer) käyttivät värillistä cibacrome-materiaalia, joka oli tullut myyntiin Yhdysvalloissa vuonna 1975. Mustavalkokuvauksen tradition kanssa oli kuitenkin vaikea kilpailla: Värivedosten keho laatu ja huono säilyvyys sekä väriprosessin arvaamattomuus jätti värin 1970-luvulla taiteellisesti vielä sivurooliin.^{LXXV}

Ensimmäinen värikone (Kodak Ektaflex) hankittiin Taideteolliseen korkeakouluun vuonna 1982^{LXXVI} ja *Valokuva*-lehti omisti teema-numeron värivalokuvaukselle elokuussa 1984.^{LXXVII} Tästä huolimatta 1980-luvun alussa Suomeen opiskelemaan tullut brittiläinen valokuvaaja Philip Dean muisteli kirjoittamassaan lehtijutussa myöhemmin, että amerikkalaisen valokuvaajan Allan Porterin luento värivalokuvan mahdollisuuksista ei vielä vuoden 1983 *Valokuvataide-Arkitaide* -tapahtumassa herättänyt suomalaisissa va-

lokuvaajissa mitään intoa. Tämä oli hämmästyttänyt Deania, sillä Britanniassa Deanin sukupolven valokuvaopiskelijoiden kulttikirjaksi oli noussut Sally Eauclairen *The New Colour Photography* (1981), jossa esiteltiin mm. William Egglestonin ja Joel Sternfeldin valokuvia.^{LXXVIII} Kuvataiteilijat mm. Kuutti Lavonen, Olli Lyytikäinen ja Timo Valjakka alkoivat käyttää värivalokuvaa taiteessaan 1980-luvun alkupuolella. Vuoden 1986 *Valokuva*-lehdessä Lavonen peräsi valokuvia, jotka eivät olisi ”mustavalkokuvia väreissä”, vaan huomioisivat väreille ominaisen ilmaisullisen voiman.^{LXXIX} Elokuussa samana vuonna *Valokuva*-lehti omisti teemanumeron uudelle brittiläiselle dokumenttikuvaukselle, jossa esiteltiin mm. Martin Parr ja Paul Graham (8/86).

Haastateltavistamme ne, jotka olivat opiskelleet Lahden taide- ja käsiteollisessa oppilaitoksessa, näkivät värivalokuvauksen historian toisin kuin Taideteollisessa korkeakoulussa opiskelleet. Lahden oppilaitos suuntautui koulutuksessaan käyttövalokuvaan mm. mainos- ja studiovalokuvaukseen, ja siten opetuksen suhde taidevalokuvan mustavalkoiseen perinteeseen ei ollut niin kiinteä. Värivalokuvaus oli jo 1980-luvun alkupuolelta asti ollut olennainen osa oppilaitoksen opetusta. Lahdessa opiskellut valokuvaaja Veli Granö muisteli tilannetta 1980-luvun lopulla, ”jolloin meillä oli Suomen parhaat tekniset valmiudet ja Lahdesta valmistuneet sai kaikki työpaikat.” Opiskelijoilla oli myös mahdollisuus käyttää laadukkaita laitteita värivalokuvien valmistamiseen. Käyttökuvaan suuntautuneesta koulutuksesta huolimatta monet Lahdesta valmistuneet kuvaajat tekivät lopputyönsä taiteen kontekstiin. Vuonna 1986 valmistuneet Veli Granö ja Tuovi Hippeläinen tekivät lopputyökseen värivalokuvia, mutta ”jotain ehkä kertoo, että meitä valmistui Lahdesta yhdeksän (1986), yksi teki videon ja muut teki värivalokuvia, ja silloin vielä kyseenalaistettiin, että onko värivalokuva taidetta,” muisteli Hippeläinen (2007). Lahden muotoiluinstituutista valmistuneiden lopputöitä oli vuonna 1986 esillä *Valokuvataide-Arkitaide* -tapahtumassa Suomenlinnassa. Elina Heikka muisteli, miten värillä tehty valokuvataide yllätti positiivisesti: ”... olin nähnyt ne Pekka Turusen Pohjois-Karjala-kuvat ekaa kertaa *Valokuvataide-Arkitaide* -tapahtumassa joskus 80-luvulla, 86 tai 87. Ne kuvat löi hepnaadilla, kun ei ollut olemassa värillistä valokuvataidetta. Ne näytti, että värilläkin voidaan tehdä jotain jännää ja mielekästä. Just ne Lylyt ja koirat ja muut siellä.”^{LXXX}

Veli Granö kommentoi *Valokuva*-lehden haastattelussa ärtäneesti mustavalkoisen valokuvan taiteellista yliotetta värivalokuvista: ”jo se, että kuva on mustavalkoinen kertoo katsojalle, että nyt tehdään taidetta”. Granö ryöpyttää Taidehallissa samaan aikaan esillä ollutta Minne-näyttelyä, joka oli Suomen valokuvataiteen museon järjestämä valokuvataiteen suurkatselmus. ”Sen sijaan, että uuden kuvauksen esittelyssä oltaisiin satsattu väriin ja ymmärretty sen kokoajan kasvava merkitys, nostettiin esiin käsittämättömän amatööriäistä mustavalkokuvausta keskenkasvuisilta kuvaajilta. --- Haikaillaan menetettyyn lapsuuteen ja asetetaan kriteeriksi hiekanjyvien erottuminen vedoksessa tai niin sanottu rajuus.”^{LXXXI} Syyt värivalokuvan käyttöön olivat Granöllä kuitenkin toiset kuin edellä mainitulla kuvataiteilija Kuutti Lavosella. Granö halusi värin käytön avulla saada kuvaan mukaan kaiken mahdollisen informaation ja siirtää huomion valoku-

vaajasta ja vedoksesta itse aiheeseen. Granö ruoskii kritiikillään valokuvakenttää ja sen muutosvastarintaa: ”Mä luulen, että kysymys on siitä, että tämä tilanne tukee tarkasti omia etujaan valvovaa valokuvaeliittiä, joka pelkää muutoksia kuin vanhapiika immuunikatoa.”^{LXXXII} Värivalokuvan ja mustavalkovedosten suhde nähtiin siis valokuvataiteen kentän sisäisenä kamppailuna oikeasta tavasta tehdä valokuvataidetta. Lahden oppilaitoksen kasvatit, mm. Johanna Vuoksenmaa, Ritva Tuomi, Jukka Lehtinen, Magnus Scharmanoff ja Kari Soinio näkyivät väriläiskinä 1980-luvun lopun valokuvanäyttelykartalla. Jarmo Vanhasen kokoamista *Nuorten näyttelyiksi* nimetyistä katselmuksista (1985, 1986 ja 1987) tuli tärkeitä värillisen valokuvataiteen esittelypaikkoja. Paitsi värillä, nuoret haastoivat edellisen sukupolven valokuvataidekäsitteitä myös rakennetun ja manipuloidun valokuvan kysymyksillä.

Modernistinen taidevalokuvaus sukupolvivaikuttajana?

”Tuunanen ja Duncker oli vähän niin kuin Parr-koulukuntaa” --- ”Yksi selkeä koulukunta olivat ”samettitakkipojat”, Sammallahden Pentin ympärille tulleet, jotka seurasivat Pentin jalanjäljissä painoon ja vedostamiseen liittyviä asioista. -- ”Minkkisestä en osaa sanoa... sen vaikutus oli laaja kaikissa niissä kouluissa, joissa se oli opettanut.”^{LXXXIII}
Ari Saarto, 2007

Kuten alussa kirjoitin, sukupolven käsitettä voi kutsua elitistiseksi. Määrittelemällä sukupolvien muotoutumista, nostetaan joitain puhetapoja ja/tai kokemuksia ja suljetaan toisia ulos. Valitun pienen ihmisryhmän kokemus tai tapa kertoa koetusta ajasta laajennetaan määrittämään laajemman ryhmän käsityksiä kyseisestä ajasta. Tästä huolimatta uskon, että sukupolviin liittyvät luokittelukamppailut voivat toimia valokuvataiteen lähihistoriankirjoituksen apuna ja auttaa ymmärtämään ilmiöitä valokuvataiteen ympärillä. Se, millaisten ilmiöiden välille sukupolvikamppailut virittyvät, kertoo kentän rakenteesta ja kipupisteistä.^{LXXXIV} Samaan aikaan kun suomalaisen valokuvataiteen kentällä 1990-luvun alussa asenne- ja sukupolvieroja kärjistettiin väridokumentaristi Parrin ja käsityöläisyyttä ja eurooppalaista humanismia edustavan Sammallahden väliin, myös amerikkalainen Arno Rafael Minkkinen oli kansainvälisesti vaikuttava opettaja, joka puolestaan ajoi opetuksessaan modernistisen taidevalokuvauksen periaatteita. Minkkinen on vaikuttanut suomalaiseen valokuvakoulutukseen kolmella vuosikymmenellä, 1970-, 80-, ja 90-luvuilla.^{LXXXV}

Suomessa syntynyt, mutta lapsena Yhdysvaltoihin muuttanut Minkkinen tuli ensimmäisen kerran Taideteolliseen korkeakouluun opettamaan 1970-luvun puolivälissä keskelle puoluepoliittisesti sitoutunutta dokumentarismia. Leena Saraste muisteli, että Minkkisen tunnistettava tapa valokuvata käyttäen itseään mallinaan, herätti hämmennystä dokumentaristisen valokuvauksen hallitsemassa oppilaitoksessa: ”Opiskelijat...



Arno Rafael Minkinen: *Kuusamo*, 1976. Suomen valokuvataiteen museon kokoelmat.

naureskelivat sille kyllä, ja ne tekivät pilanpäiten samantapaisia kuvia. Mutta Minkkinen oli hyvä opettaja.” --- ”se sai ihmiset oppimaan ja ennakkoluulottomasti ottamaan asioita.”^{LXXXVI} Minkkinen manifestoi opetuksessaan avoimesti amerikkalaisen modernistisen taidevalokuvauksen ideaaleja ja sitä, että jokaisen valokuvaajan tulisi luoda oma tunnistettava tyylinsä.^{LXXXVII} Tuohon aikaan opiskellut valokuvaaja Jorma Puranen on sanonut, että ”Arno oli täysin epäpoliittinen ja näki, ettei valokuvaa voi missään nimessä valjastaa poliittisten ajatusten jatkeeksi. Kun miettii 70-luvun poliittista ja tulehtunuttakin ilma-piiriä, millainen Taideteollisessakin oli, niin Arno oli siellä kuin marsilainen.”^{LXXXVIII}

Palatessaan Taideteolliseen korkeakouluun kahdeksan vuotta myöhemmin vuonna 1984, Minkkinen palasi toisenlaiseen ympäristöön. Koulutukseen panostamisen, valokuvauksen statuksen muutoksen ja lisääntyneiden kansainvälisten vaikutusten ansiosta 1980-luvun puolivälissä valokuvaus oli monimuotoistunut. Nk. katukuvauksen ja suoran, kuvan aihetta korostavan dokumentarismin vastapainoksi oli noussut myös intiimi, henkilökohtaista elämystä korostava kuvaustapa. Sakari Sunilan 80-luvulla suomalaiselle taidekentälle lanseeraaman ”subjektiivisen valokuvauksen” alla kasvoi joukko henkilökohtaisista aiheista ja ilmaisusta kiinnostuneita nuoria valokuvaajia. Vaikka käsite subjektiivinen valokuvaus lainasi vapaasti ja löyhin perustein saksalaiseen valokuvaajaan Otto Steinertiin (1915–1978)^{LXXXIX} 1950-luvulla liitettyä käsitettä,^{xc} se vakiintui kuvaamaan erästä juonetta 1980-luvun suomalaisessa valokuvauksessa. Ennen kuin Steinert-perinteestä kyse oli kuitenkin henkilökohtaisuudesta ja omasta ilmaisusta. Myös Jyväskylässä toimi 1980-luvulla Fotogenesis ryhmä, johon kuuluivat mm. Martti Kapanen ja Mikko Hietaharju. Ryhmä julkaisi omaa *Fotogenesis*-lehteä (1981–1985), jossa se toi julkki subjektiivisen valokuvauksen ideoita yhdistettynä poikkitaiteelliseen asenteeseen.^{xcI} Subjektiivisen valokuvauksen kautta nostettiin myös naisvalokuvaajia esille.^{xcII}

Vaikka Minkkinen oli 1980-luvulla tunnettu maailmalla ja Suomessa arvostettu ja pidetty opettaja, hän hävisi opiskelijoiden tahdosta huolimatta vuonna 1986 Taideteollinen korkeakoulun valokuvauksen osaston apulaisprofessorin paikan dokumentaarista valokuvausta edustavalle Matti Saaniolle. Historia näytti toistavan itseään vuonna 1990, kun Minkkinen ja Jorma Puranen kamppailivat apulaisprofessorin paikasta. Apulaisprofessorikamppailun aikana Purasen määriteltiin edustavan dokumenttikuvauksista, kun puolestaan Minkkistä kuvailtiin on avantgardistiksi ja teoreetikoksi.^{xcIII} Julkisuudessa kiistanaiheeksi nousi Minkkisen kansallisuus. Edellisenä vuonna kutsuprofessoriksi pyydetty Parr oli brittiläinen ja Minkkinen Yhdysvaltojen kansalainen. Minkkisen valintaa vastustanut journalistinen valokuvaaja Kalle Kultala kommentoi: ”Valokuva nousee kansalliselta pohjalta. Suomessa pitää olla suomalaiset opettajat, sillä opetuksessa on kyse suomalaisten valokuvaajien koulutuksesta. Meillä on höyrähtänyt tapa ottaa jenkkejä vastaan ja innostua kaikesta paitsi suomalaisesta.”^{xcIV} Puranen veti hakemuksensa pois ja Minkkinen nimitettiin apulaisprofessoriksi vuoden 1991 alusta. Minkkinen toimi apulaisprofessorina kuitenkin vain kaksi vuotta.

Minkkinen on ollut merkittävä monelle suomalaiselle nykyvalokuvaajalle, joko opettajana, esikuvana tai hahmona, jonka taiteellinen tuotanto on ruokkinut valokuvaajan

omaa tuotantoa ja näkemystä. Esimerkkeinä tästä mm. Minkkisen oppilaiden Kari Soinin miesvartalon ja luonnon yhdistäminen 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa ajalle poikkeuksellisella tavalla sekä Elina Brotheruksen omakuvaa hyödyntävä ja kommentoiva tuotanto.^{xcv} Brotherus viittaakin Minkkiseen uusimmassa kirjassaan *Artist and Her Model* julkaistussa valokuvassa *Self-portrait with Arno Rafael Minkkinen or student and teacher under a plum tree* (2010), jossa Minkkinen ja Brotherus on kuvattu kaksoisitseironisessa ja itsereflektiivisessä kuvaaja-malli /opettaja-oppilas /sukupolvi-potretissa.^{xcv}

Yhteenvedo

Olen tässä artikkelissa tarkastellut valokuvataiteen opetuksen kansainvälistämispyrkimyksiä 1990-luvun alun Suomessa ja testannut sukupolven käsitettä valokuvataiteen lähihistorian rakentamisen apuna. Ajatus sukupolvi-käsitteen hyödyntämisestä nousi artikkelin pohjana käytetystä haastatteluaineistosta, jossa haastateltavat toistuvasti puhuivat sukupolvien vaihtuvuudesta ja murroksista sekä edellisistä ja seuraavista sukupolvista. Olen artikkelissani testannut käsitteen käyttökelpoisuutta tapaustutkimuksen kautta suomalaisen valokuvataiteen kentällä 1990-luvun alussa.

Kuten artikkelin alussa esitin, sukupolvi ei käsitteenä ole neutraali eikä yksiselitteinen. Pierre Bourdieun mukaan se on dynaaminen ja diskursiivinen kamppailukäsite. Keskeistä on, miten sukupolvi konstruoidaan ja ylläpidetään tilanteissa, joita luonnehtivat kiistat. Poliittisen ja yhteiskunnallisen käsitteestä tekee se, että sukupolvien yhteydessä voidaan puhua vanhat sukupolvet ja järjestykset haastavasta uudesta sukupolvesta. Bourdieun mukaan sukupolvien välinen kamppailu on eräs tekijä, joka voi selittää yhteiskunnan kentillä tapahtuvia muutoksia. Bourdieu on myös väittänyt, että sukupolvet syntyvät koulutusjärjestelmässä: kyse ei siis ole ikäryhmästä, vaan koulutusjärjestelmän luomista intresseistä ja intressiristiriidoista.

Sukupolven käsite toimi mielestäni soveltuvien osin käyttökelpoisena apuvälineenä valokuvataiteen kentällä tapahtuneiden muutosten hahmottelussa. Tapaustutkimukseni ajoittui 1990-luvun alun suomalaisen valokuvataiteen legitimoitumisen aikaan, jolloin valokuvataiteen koulutuksella oli erityisen tärkeä rooli kentän rajojen määrittelyssä. Tällöin koulutuksen asettamat esikuvalliset hahmot ja opettajat korostuivat. Valokuvaajien Pentti Sammallahden ja Martin Parrin välille jännitetty vastakkainasettelu ei valokuvaajien iän tai aseman puolesta ollut perusteltu sukupolvikamppailuna, mutta karismaattisen ja rationaalisen taiteilijäkäsityksen välisen muutoksen se artikuloi. Valinnut taiteilijäkäsitys haastettiin vaihtoehtoilla.

Myös pyrkimys värivalokuvan hyväksymisestä taiteeksi otti sukupolvikamppailun muodon, vaikka värivalokuvan tekijöiden joukko ei ollut esteettisiltä tavoitteiltaan tai taiteilijäkäsityksiltään lainkaan yhtenäinen. Sakari Sunilan voi miltei sanoa toimineen sukupolvieron katalysaattorina. Värivalokuvaus esitettiin uuden sukupolven asiana, vaikka kyseessä oli yhtä lailla valokuvataiteen oppilaitoksissa kytenyt kamppailu uuden

ilmaisumuodon hallinnasta ja oikeasta tavasta tehdä valokuvataidetta. Kansainvälisen opettajan avulla värivaltaa siirrettiin käyttökuvaan erikoistuneelta Lahden oppilaitokselta valokuvataiteen koulutukseen erikoistuneelle Taideteolliselle korkeakoululle.

Aineistoni osoitti, että paitsi kamppailukäsitteenä, sukupolven käsite sisältää koulutuksen yhteydessä myös huolenpidon ja jatkuvuuden merkityksen. Opettaminen on aitoa huolenpitoa seuraavista sukupolvista. 1990-luvun alussa se oli myös huolenpitoa siitä, että valokuvataiteen kotimainen kenttä pysyi kiinteänä ja sillä toimiminen opettajille itselleen mielekkäänä. Vastainstitutionalisoituneen valokuvataiteen kentän kiinteydelle oli edullista, että tuolloin valokuvataidekentällä toiminut sukupolvi suhteutti toimintansa karismaattiseen, valokuvataiteen kaupallisuutta vieroksuvaan taiteilijakuvaan, joka korosti intohimoa taiteen tekemiseen.

Tässä tekstissä käsittelemäni kamppailut ennakoivat muutoksia käsitykseen valokuvataiteilijuudesta. Valokuvakoulutuksen kansainvälistymisen tavoitteet ja rationaaliseen taiteilijakuvaan liittyvät näkemykset esitettiin uuden sukupolven ajatuksina. 1990-luvun puolesta välistä eteenpäin valokuvataiteen koulutus alkoi tuottaa sukupolvia, jotka suhteuttavat taiteilijäkäsitystään rationaalisempaan malliin. Tällainen taiteilijakuva edustaa järkiperäistä suhtautumista valokuvien myyntitoimintaan ja markkinointiin. Nämä sukupolvet ovat jo opiskeluaikana omaksuneet kansainvälisen kentän luontevaksi toimintakentäkseen, joten kotimaisen valokuvataiteen kentän kiinteyden vaaliminen ei enää välttämättä näyttäydy olennaiselta. Sukupolvi voi joskus olla synonyymi muutokselle. ➔

VIITTEET

I Haastattelimme vuosina 2007–2012 kansainvälistymisteemalla kahtakymmentä valokuvataiteen kentän toimijaa ja asiaintuntijaa. Jo haastateltavaksi valikoituminen merkitsi, että tutkijaryhmämme arvion mukaan kyseisen henkilön kokemuksilla ja tiedolla on merkitystä. Lisäarvoa tiedolle antoi, että kansainvälistymisen merkitystä on 2000-luvun alun Suomessa voimakkaasti painotettu kulttuuripoliittisissa ja kouluuksellisissa linjauksissa. Haastatteluja tehdessämme oli selvä, että ”kansainvälistymistiedon” hallitsijat olivat tärkeitä henkilöitä instituutioille tämä toi valtaa valokuvataiteen kentällä. Haastattelut olivat nk. teemahaastatteluita, joissa toimitimme kutakin haastateltavaa varten räätälöidyt kysymykset haastateltaville etukäteen. Kysymyksistä huolimatta haastateltava oli haastattelutilanteessa vapaa ohjailemaan, mikä oli hänen kannaltaan kertomisen arvoista tietoa. Haastattelut nauhoitettiin ja puhtaaksikirjoituksen jälkeen niiden pituus vaihteli 10 liuskasta lähes 150 liuskaan. Haastattelut ovat osa väitöstutkimukseni aineistoa ja niistä vain osassa käsiteltiin tämän artikkelin aihepiiriä. Sen vuoksi tässä artikkelissa on käytetty vain niiden haastateltavien kommentteja, jotka olivat tämän aihepiirin kannalta relevantteja. Nimellä esitetyt suorat lainaukset on hyväksytetty haastateltavilla.

II Vuosina 2005–2009 toiminutta tutkimusryhmää johti FT, dosentti Leena-Maija Rossi. Siihen kuuluivat dosentti Sari Karttusen ja itseni lisäksi TT Juha Suonpää ja FM Kati Kivinen.

III Tiittula ja Ruusuvuori 2005. Johdanto teoksessa *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Toim. Johanna Ruusuvuori & Liisa Tiittula, Tampere: Vastapaino, 13–14; Ruusuvuori ja Tiittula 2005. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. mt. 23.

IV Valokuvataiteen kentän rakentamisen ja itseymmärryksen kannalta keskeisiä valokuvataiteen tutkimuksia viime vuosikymmeninä ovat olleet Kati Lintosen tutkimus suomalaisen valokuvataiteen kentän muotoutumisesta 1970-luvulla (Lintonen, Kati 1988. *Valokuvan 70-luku: suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.) sekä Sari Karttusen valokuvataiteilijoiden asemaa käsittelevät tutkimukset (mm. Karttunen, Sari 1988. *Taide pitkä – leipä kapea*. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisusarja n:o 2. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Karttunen, Sari 1993. *Valokuvataiteilijan asema*. Tutkimus Suomen valokuva-taiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalitaloudellisesta asemasta 1980–1990-lukujen vaihteessa. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Karttunen, Sari 2000. *Exactly who and what is a photographic artist? Experimenting with emic criteria in a "status-of-an-artist study"*. Työpapereita 34. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 11). Kenttää 2000-luvun vaihteessa kartoitti Marjatta Tikkasen tutkimus *Selvitys valokuvataiteen kentästä*. (Tikkanen, Marjatta 2001. *Selvitys valokuvataiteen kentästä*. Kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osaston julkaisusarja 15/2001. Helsinki: Opetusministeriö, 11.) Viime vuosikymmenten historiaa luovista tutkimuksista tärkeä on Leena Sarasteen tutkimus suomalaisen taidevalokuvan 1950-luvusta (Saraste, Leena 2004. *Valo, muoto vai*

elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla. Helsinki: Musta Taide. Suomen valokuvataiteen museo. Kuvista sanoin 7. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 18). Yhtä merkittävimmistä suomalaisen valokuvataiteen kenttää etabloivista tutkimuksista johti tutkija Jukka Kukkonen 1980-luvulla. Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaan johdolla inventoitiin suomalaisia valokuvataiteen ja valokuvan kulttuurihistorian kannalta olennaisia kuva-arkistoja. Tuloksena oli suomalaisen valokuvan historiikki *Valokuvan taide* –teos (Kukkonen, Jukka; Vuorenmaa, Tuomo-Juhani ja Hinkka, Jorma (toim.) 1992. *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.) sekä ensimmäinen valokuvaajamatrikkeli, johon koottiin valokuvaajat vuosilta 1842–1920.

v Elina Oinas erottelee feminististä haastatteluperinnettä käsittelevässä artikkelissaan kuuntelevan, keskusteleavan ja kyseenalaistavan haastattelutyylin. Kuuntelevassa tyyliässä, joka on ollut feministisessä tutkimusperinteessä vallitseva, haastattelija pyrki pysymään hiljaa ja antamaan haastateltavalle tarpeeksi tilaa määrittellä teemalle keskeisinä pitämänsä aiheet. Tällöin kuitenkin haastateltava hyvin harvoin lausuu ääneen oletuksiaan ja arvailujaan siitä, mitä hän olettaa tutkijan kuulevan ja ajattelevan. Ilmailematta jää myös, kuinka paljon hän muokkaa kertomustaan sen mukaan, mitä olettaa tutkijan haluavan kuulla. Keskusteleavassa tyyliässä puheenaiheet ja niiden kommentointi on näkyvämpää. Kyseenalaistava tyyli saattaa tuoda haastattelutilanteeseen jännitteitä, koska haastateltavan kommenttien kyseenalaistaminen voi tuntua haastattelutilanteeseen kuuluvien ”käytöstapojen” vastaiselta. Toisaalta haastattelijan vastaväitteet ja lisäkysymykset antavat haastateltavalle mahdollisuuden tarkentaa lausumiaan ja argumentoida jo haastattelun aikana tutkijan tulkintojen puolesta tai vastaan. Oinas, Elina 2004. Haastattelu: Kokemuksia, kohtaamisia, kerrontaa. Teoksessa *Feministinen tietäminen*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 226–227.

vi Esim. Oinas 2004, mt. 224; Hollway, Wendy & Jefferson, Tony 2000. *Doing Qualitative Research Differently: Free association. Narrative and the Interview Method*. Sage. London.

vii Ks. esim. Oinas, 2004, mt. 220 sekä esim. Silverman, David 1993. *Interpreting qualitative data: methods for analysing talk, text and interaction*. Sage, London. 90–95, Clive Seale 1998. *Qualitative interviewing*. Teoksessa Seale, Clive (toim.) *Researching society and culture*. Sage, London 202–216.

viii Teoksessa Mannheim, Karl 1952. *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge&Kegan Paul. 276–322.

ix Mannheim 1952, 276–320.

x Määrittelystä myös esim. Edmunds, June & Turner, Bryan 2002, *Generations, Culture and Society*, Buckingham: Open University Press. ix ja 6–7; Purhonen, Semi 2008. Johdanto: suuret ikäluokat sukupolvena. Teoksessa *Kenen sukupolveen kuului? suurten ikäluokkien tarina*. Toim. Purhonen, Semi, Hoikkala, Tommi & Roos J. P. Helsinki: Gaudeamus, 9–30.

xi Ks. Purhonen, Semi 2002. Sukupolvikäsitteen kolme ulottuvuutta: Diskursiivisen dimension merkitys sukupolvitietoisuuden rakentamisessa. *Sosiologia* 39:4–17.

xii Corsten, Michael 1999. The Time of Generations. *Time&Society* 8:2, 250–269.

XIII Ks. esim. Kriekel, Annie 1978. *Generational Difference: The History of an Idea*. *Daedalus* 107: 23–38. 29. Purhonen, Semi 2008. Mt.16.

XIV Lähes kaikissa Bourdieun keskeisissä teoksissa käsitellään määrittelykamp-
pailun merkitystä ryhmien muodostumisessa yhteiskunnan eri osa-alueilla. Bourdieu
on analysoinut sitä, miten kamppailu usein kärjistyy ryhmien edustajien ja edustetta-
vien suhteen analysointiin. Olennaisia tekstejä aiheesta ovat mm. *The Social Space and
the Genesis of Groups* teoksessa *Language and symbolic Power*. 1991, Cambridge, MA:
Harvard University Press. 229–251 ja What makes a Social Class? On the Theoretical
and Practical Existence of Groups. 1987. *Berkeley Journal of Sociology* 32, 1–17 sekä *Dis-
tinction*-teoksessa luku Classes and Classifications 1984, *Distinction. A Social Critique of
the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 466–484.

XV Esimerkiksi June Edmunds ja Bryan S. Turner ovat kirjassaan *Generations, Cul-
ture and Society* (2002) pyrkineet yhdistämään mannheimilaisen sukupolvi-käsitteen
Bourdieuun ajatteluun. Kirjoittajat esittelevät Bourdieun habitus-käsitteen avulla, mi-
ten ihmiset rakentavat sukupolven sisäistä solidaarisuutta keskenään jakamiensa kult-
tuuristen symbolien, kuten esimerkiksi musiikin ja muodin kautta. Kuten Bourdieun
habitus-käsitteessä myös sukupolvilla on kyky hankkia ja vahtia pääsyä kulttuuriseen
pääomaan ja resursseihin. Edmunds ja Turner nostavat erityisen keskeiseksi niin kut-
sutut sukupolvikokemukset. Yhteinen sukupolvikokemus saa sukupolven jäsenet tie-
dostamaan itsensä osana sukupolvea ja/tai heidät määritellään ulkoapäin sukupolveksi,
joka koki kyseisen tapahtuman. Mm. Semi Purhonen kritisoi em. kollegoitaan siitä, että
he pyrkivät muutamien maininnankaltaisten määrittelyjen avulla rakentamaan bourdi-
eulaista sukupolviteoriaa sen sijaan, että pyrkisivät suhteuttamaan Bourdieun ajattelun
keskeisiä käsitteitä Mannheimin ajatteluun. Purhonen, Semi 2006. Sukupolvet paperil-
la. Kuinka käyttää Bourdieun sosiologiaa ”generationalismiin” haastamiseen. Teoksessa
Bourdieu ja minä. Toim. Semi Purhonen ja J.P. Roos. Tampere: Vastapaino. 177–226.

XVI Swartz, David 1997. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chi-
cago: The University of Chicago Press. 48.

XVII Bourdieu ei voi sanoa muotoilleen omaa systemaattista sukupolviteoriaa,
minkä Purhonen artikkelissaan osoittaa, mutta hän viittasi tuotannossaan ajoittain
sukupolven käsitteeseen. Purhonen myös huomauttaa, että Bourdieu ei teksteissään
viittaa Mannheimin sukupolviesseeseen, eikä muuhun vastaavaan käsitykseen, jos-
sa sukupolvi ymmärretään yhteisen kokemuksen perustalle rakentuneena käsittee-
nä. Purhonen 2006, 192. Bourdieu viittaa teksteissään sukupolvi-käsitteeseen vain
muutaman kerran. Kenttäkohtaisia analyyseja ajatellen kiinnostavimpia ovat *Homo
Academicus*, 1988 ja *The Field of Cultural Production* 1993, joissa biologisen iän sijaan
ko. kentälle astumisen ajankohta ja toiminta-aika ovat merkittäviä sekä suomeksikin
käännetty teksti ”Nuoriso” on pelkkä sana teoksessa *Sosiologian kysymyksiä* 1985.
Vastapaino. 128–136.

XVIII Ryhmän ja sen edustajan suhteita Bourdieun tuotannossa käsittelee mm.
Swartz 1997 ja Waquant, Loïc 1995. Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosio-

logian rakenne ja logiikka. Teoksessa *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Toim. Pierre Bourdieu ja Loïc Waquant. Joensuu: Joensuu University Press 20–84 ja Roos, J-P 1985. Pelin säännöt, intellektuellit, luokat ja kieli. Esipuhe teoksessa *Pierre Bourdieu: Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino, 7–28.

xix Purhonen 2006, 213, 220–222.

xx Bourdieu 1993, 52.

xxi Mm. Lintonen, Kati 2007, haastattelu 6.3. 2007, Tikkanen, Marjatta 2007, haastattelu 18.4. 2007.

xxii Lintonen, Kati 1988. *Valokuvan 70-luku: suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 52, 54.

xxxiii Tikkanen, Marjatta 2001. *Selvitys valokuvataiteen kentästä*. Kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osaston julkaisusarja 15/2001. Helsinki: Opetusministeriö, 11. Karttunen, Sari 1993. *Valokuvataiteilijan asema*. Tutkimus Suomen valokuva-taiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalitaloudellisesta asemasta 1980–1990-lukujen vaihteessa. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

xxiv Hippeläinen 2007, haastattelu 15.3.2007.

xxv Tikkanen 2001, 11–12.

xxvi Uimonen, Anu 1991. Kansainvälinen vuoropuhelu lisääntyy TTK:n valokuva-taiteen laitoksessa. *Helsingin Sanomat*. 22.5.1991

xxvii Ks. Karttunen 2012, 58–59, Saraste, Leena 2005. ”Stars from TaiK? Photographic Education in Finland”. *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*. Vol. 74, 2/2005, 96–107.

xxviii Lintonen, 2007.

xxix Parantainen, Jyrki 2007, haastattelu 11.5.2007.

xxx Saraste 2005 myös ks. Karttunen, Sari 2012. Valokuvan verkostoista kohti globaaleja taidemarkkinoita – Katsaus 1990-luvun puolenvälin tapahtumiin. Teoksessa *Pohjan tähdet. Suomalaisen valokuvan ja liikkuvan kuvan kansainvälistyminen*. Toim. Päivi Rajakari. Helsinki: Kuvista Sanoin 10. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja. 58, 42–75.

xxxi Termi valokuvataiteilija mainitaan ensimmäisen kerran Taideteollisen korkeakoulun valokuvalinjan opinto-oppaassa vuonna 1977. Siekkinen 1990, Pohjoisen valokuvakeskuksen julkaisu.

xxxii Dokumentaristisen valokuvan arvostus myös kulttuuripoliittisesti oli näkynyt Suomessa mm. taiteilijaprofessoreiden nimityksissä. Peräkkäisinä taiteilijaprofessoreina toimivat humanistisen dokumentarismin edustaja Matti Saanio (1972–78) sekä lehtikuvaajat Caj Bremer (1978–83), Seppo Saves (1983–88) ja Topi Ikäläinen (1989–94). Elovirta, Arja. 1992. Valokuva kuvataiteena. Teoksessa *Valokuvan taide*. Suomalainen valokuva 1842–1992. Toim. Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani ja Hinkka, Jorma. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 417.

xxxiii Termi humanistinen dokumentarismi korostaa valokuvaajan kunnioittavaa suhdetta kuvattavaansa. Toisaalta humanistista valokuvausta on käytetty myös epookkiterminä, joka on luonnehtinut valokuvan historiankirjoituksessa sodanjälkeistä valokuvausta.

- xxxiv Haapio, Olli 1992. Dokumentaarinen valokuva. Teoksessa *Valokuvan taide*. Suomalainen valokuva 1842–1992. Toim. Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani ja Hinkka, Jorma. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 409–415. ja Valokuva 11/1978.
- xxxv Vuorenmaa, Tuomo-Juhani 1986. Pentti Sammallahti. *Valokuva-lehti* 12/1986, 14–15.
- xxxvi Kaila, Jan 2007. Haastattelu 8.6. 2006.
- xxxvii Parantainen 2007.
- xxxviii Karttunen 1993.
- xxxix Ks. Sari Karttunen 1993, 53. Karttunen kirjoittaa, että vielä 1980-luvulla valokuvataiteilijan määrittely oli vielä häilyvää ja rajanveto kuvataiteilijaan tai toisaalta soveltavan valokuvausta tekevään valokuvaajaan ei ollut selkeä.
- xl Kaila 2007.
- xli Vuorenmaa 1986, 14–15.
- xlII Bourdieu 1993, 34, 40, 130–131. Viime vuosina karismaideologian höllentymistä ja sitkeää esiintymistä, ovat tutkineet mm. Karttunen, Sari 2009. ”*Kun lumipallo lähtee pyörimään*”. Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa. Tutkimusyksikön julkaisuja n:o 36. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta ja Abbing, Hans 2002. *Why are artist poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- xlIII Karttunen 2007, luento *Valokuvataiteilijan ammatin kehitys 1990- ja 2000-luvulla taidesosiologian näkökulmasta* 18.10.2007.
- xlIV Kiitos termin nostamisesta keskusteluihin kuuluu Sari Karttuselle.
- xlV Uimonen, Anu 2003. Ulos tutusta nurkasta. *Helsingin Sanomat*. 20.9.2003.
- xlVI Parantainen 2007.
- xlVII Valokuvan ammattijärjestöt jättäytyivät 1990-luvun alussa pois *Valokuva*-lehden toimituskunnasta. Lehden uusina sisältöä suuntaavina toimijoina olivat valokuvataiteen kentän järjestöt kuten Valokuvataiteilijoiden liitto ja alueelliset valokuvakeskukset.
- xlVIII Lintonen 2007.
- xlIX Aloittaessaan Helsingissä Parr oli tunnettu mm. sarjoistaan *Bad Weather* (1982), *The Last Resort* (1986), *One Day Trip*, *The Cost of Living* (1989).
- L Tapahtuman nimi on vuodesta 1999 alkaen ollut *Backlight*.
- LI Hyvärinen, Aimo 1986. Uusi brittiläinen värikuvaus Martin Parr ja Paul Graham: ”Photography is not a fribee”. *Valokuva-lehti* 7-8 / 1987, 5–7.
- LII Parr, Martin 2012. Haastattelu 9.2.2012.
- LIII Parantainen 2007.
- LIV Seppänen, Janne 1990. Tehosekoitin Martin Parr? *Helsingin Sanomat* 6.1.1990.
- LV Duncker, Henrik 2012. Haastattelu 2.3.2012.
- LVI Taustalla Sakari Sunilan vetämä Kansankamera-hanke, joka oli yhdeksän valokuvajournalismin opiskelijan tutkimustyön Taideteollisessa korkeakoulussa syksyllä 1990. Hankkeessa tutkittiin vuorovaikutteisia kuvausmenetelmiä ja tavoitteena oli ”aktivoida kuvattava ja kuvaustilanne”. Projektin tavoitteena oli kokeilla vuorovaikuttei-

sen ja lavastetun valokuvan menetelmiä. Metodina oli sekä kuvaajan että kuvattavan yhteistyössä suunnittelema ja toteuttama dokumentointihanke. Kuvaajan ja kohteen kuvaamisen sijaan valokuvaustilanne muuttuu sosiaaliseksi kanssakäymiseksi, jonka tuloksena on dokumentti. Kuisma, Kristiina 1990. Ensin ihmisiä, sitten valokuvaajia. *Valokuva-lehti* 3/1990, 34–35. Kansankamerassa mukana olivat Henrik Duncker, Kristiina Kuisma, Juha Ollila, Saku Paasilahti, Marttiina Sairanen, Magnus Scharmanoff, Virpi Suutari, Yrjö Tuunanen, ja Leo Vossi.

LVII Duncker, Henrik 1993. Lopputyön kirjallinen osuus. Luonnos. Otsikoimaton ja julkaisematon.

LVIII Dean, Philip 1990. Värinegatiivin vedostus. *Valokuva-lehti* 7–8/1990, 34.

LIX Duncker 2012.

LX Ks. Bydler, Charlotte 2004. *The Global Art World inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Figura Nova Series 32. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 27.

LXI Duncker 1993. Leena Saraste veti Taideteollisessa korkeakoulussa 1980-luvulla ja 90-luvun alussa valokuvaajille ammatti- ja oikeuskäytäntökurssia, jolla puhuttiin taidehallinnosta, verotuksesta, apurahoista, galleriatoiminnasta ja näyttelyiden tiedottamisesta. Saraste, Leena. sähköpostitiedonanto10.2.2013. Timothy Persons on 1990-luvun loppupuolelta lähtien integroinut Gallery TaiKin toimintaan taidemaailman käytäntöjen opetusta, jota on kutsuttu nimellä Professional Studies.

LXII Duncker 2012.

LXIII Holzherr, Andréa 2003. L'Ecole supérieure des Arts et du Design de Helsinki. Le site francophone sur la Finlande. Info-Finlande/culture/photographie. 2.2.2003.

LXIV Tekijät kertoivat Savon Sanomissa, että ”vaikka suomalainen valokuvataide pyöriikin pääasiassa vain apurahojen turvin, olemme onnistuneet saamaan tämän projektin melko suureksi paisuneen budjetin peitettyä erilaisten sponsoreiden avulla. Oikeastaan olemme hämmästyneitä, kuinka helposti taidevalokuva on saanut rahaa taakseen.” Hakama, Anna-Maija 1993. Viljelijän sopimus on lavastettua valokuvaa. *Savon Sanomat* 14.8.1993.

LXV Karttunen 2009, 23–32 ja 130.

LXI Hippeläinen 2007.

LXII Mm. Duncker 2012, Granö 2007, Kaila 2007, Mäkelä, Asko 2012, haastattelu 17.9.2012, Saraste 2007.

LXIII Granö 2007.

LXIX Saraste 2007.

LXX Granö, 2007.

LXXI Parantainen 2007.

LXXII Duncker 2012.

LXXIII Ks. esim. Elovirta, Arja 1990. Väri on valokuvan luonnollinen mauste. *Helsingin Sanomat* 1.11.1990.

LXXIV Journalistisessa valokuvassa Suomen kuvalehti ja Helsingin Sanomien kuukausiliite olivat 1980-luvulla tärkeitä värivalokuvan kanavia. Kuukausiliitettä alettiin

julkaista vuonna 1983. Vuonna 1986 merkittäviä värireportaaseja olivat Hannele Rantalán Natashan päivä koulussa numero 331, sekä Jan Kailan kuvasarja Eelis Sinistöstä. Toisella tavoin käyttökuvan ja taidekuvan väliin asettui värillinen polaroid-valokuvaus, joka innosti villeihin kokeiluihin, kokeilijoista esimerkkeinä mainittakoon Kari Riipinen ja taidemaalari Olli Lyytikäinen. Ks. Polaroid-kuvista Kantokorpi, Otso 2012. Polaroid Suomessa: Työtä, leikkiä, rockia ja taidetta. *Kamera-lehti*. 8/2012, 25–29. Rastenberger, Anna-Kaisa 2010. Olli Lyytikäinen kamera kädessä. Teoksessa *After Sauna Art. Elonkorjaajat ja valokuva*. Toim. Kati Lintonen. Helsinki: Maahenki & Suomen valokuvataiteen museo. 110–113.

LXXV Elovirta 1992, mt, 419.

LXXVI Lintonen, Kati 1990. Philip Deanin uusi värimaisema. *Valokuva-lehti* 3/90, 28–32.

LXXVII *Valokuva-lehti* 8/1984.

LXXVIII Dean, 1990. mt. 33.

LXXIX Lavonen, Kuutti 1986. *Valokuva-lehti* 4/86.

LXXX Heikka 2007.

LXXXI Ripatti, Mika ja Huovinen, Tapani 1986: Veli Granö – Originaali väreissä. *Valokuva-lehti* 12/1986. 2–7.

LXXXII Ibid.

LXXXIII Mm. Suomessa urauurtavan roolin omakuvakuvaprojektien ja valokuva-terapian parissa tehnyt valokuvaaja Tuovi Hippeläinen kertoi innostuneensa ihmisten omakuvista juuri Minkkisen ansioista. Minkkinen opetti Hippeläistä Lahden muotoiluinstituutissa vuosina 1984–86. Hippeläinen 2007.

LXXXIV Olen artikkelissa *Utopias of Finnish photography – Export Project winding up the nest* käsitellyt myös 1990-luvun alkuun sijoittuvaa kamppailua, jota käytiin modernistisen ja taidevalokuvauksen ja postmodernien taidekäsitelysten välillä. Hyväksytty julkaistavaksi 2007, toistaiseksi julkaisematon.

LXXXV Minkkinen opetti Taideteollisessa vuosina 1974–76 ja 1984–86 sekä toimi apulaisprofessorina 1991–92. Minkkinen opetti myös Lahden muotoiluinstituutissa 1975–76 ja 1984–86.

LXXXVI Saraste 2007.

LXXXVII Minkkinen, Arno Rafael 1983. Suomen kuuluisin valokuvaaja. *Valokuva-lehti*, 8–9/83, 8–9.

LXXXVIII Rajakari, Päivi 2012. Valokuvalla on aina ollut kiinnostavia kiinnityspintoja yhteiskuntaan ja todellisuuteen. Jorma Purasen haastattelu. Teoksessa *Pohjan tähdet. Suomalaisen valokuvan ja liikkuvan kuvan kansainvälistyminen*. Toim. Päivi Rajakari. Helsinki: Kuvista Sanoin 10. Suomen valokuvataiteen museon julkaisu. 33–41, 33.

LXXXIX Otto Steinert kokosi vuosina 1951, 1954 ja 1958 kolme vaikutusvaltaista näyttelyä, jotka esittelivät saksalaista valokuvausta toisen maailmansodan jälkeen. Jokainen näyttelyistä oli nimeltään ”Subjektiiivinen valokuvaus” – Subjektive Fotografie – ja niiden painotus oli abstraktissa valokuvauksessa.

xc Ks. Sunila, Sakari 1993. Valokuvaus on historian muokkaamaa, teoksessa Duncker, Henrik ja Tuunanen, Yrjö. 1993. *Viljelijän sopimus*. Helsinki: Musta aukko (Black hole), 78–80.

xcI *otogenesis*-lehti oli ensimmäinen suomalainen valokuva-alan lehti, jossa ei käsitelty valokuvan teknisiä kysymyksiä. Nimi viittaa paikalliseen filosofiseen julkaisuun *Genesis*seen, jonka missiona oli puolustaa sivistysyliopistoa. *Fotogenesiksen* akateeminen kytkös oli merkki myös teknisen tiedon arvostuksen vähenemisestä sekä huomion siirtymisestä valokuvauksen taiteelliseen ja ilmaisulliseen potentiaaliin. Jos lehti halusi olla uskottava taiteen ja tieteen piirissä, harrastelehtimäisiksi miellettyihin teknisiin asioihin ei pitänyt keskittyä. Heikka, Elina 2000. Valokuva-alan lehtien toimituksellisia ratkaisuja ihmettelemässä. 113. 110–124. Teoksessa *Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta*. toim. Ari Saarto. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu.

xcII Kaila 2007, Saraste 2007.

xcIII HS 6.1.1990, 6.6.1990, 8.6.1990.

xcIV HS 6.6.1990.

xcV Soinio, Kari 2009, luento 17.6.2009. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
Brotherus, Elina 2009, luento 17.6.2009. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

xcVI Brotherus, Elina 2012. *Artist and Her Model*. Le Caillou Bleu, 208.

* Artikkelin viitteet ja lähdekirjallisuus on alkuperäisen julkaisijan pyynnöstä merkitty sisään lopun viitteisiin.

